FLORIAN POTRA

# AURUL FILMULUI

**

EDITURA MERIDIANE

Florian Potra



# AURUL FILMULUI

**

## Opere evocînd prezentul

Editura Meridiane
București, 1987

# Cuprins

# Poetica personală a criticului

Dacă subtitlul primului volum al *Aurului filmului* — „Opere evocînd trecutul" — părea și chiar era pe deplin acoperit, de îndată ce avea în vedere filme istorice, cu acțiunea înscrisă în epoci mai mult ori mai puțin îndepărtate, în cazul acestui al doilea volum — „Opere evocînd prezentul" — formularea poate să apară contradictorie și să trezească perplexități. Cum să evoci, adică să amintești, să rechemi în memorie sau (într-o ultimă accepție, înregistrată în atît de utilul, deși încă incompletul, dicționar de sinonime al soților Luiza și Mircea Seche) să reconstitui un fenomen actual, o întîmplare, o acțiune a prezentului, desfășurată sub propriii tăi ochi? Nu ar fi fost, eventual, mai nimerită o propunere de tipul „opere consemnînd/înregistrînd prezentul", convenabilă și mentalității contemporane, marcată de ascensiunea irezistibilă a *mass-mediilor*? Ca un răboj încrestat în grinda zilei de azi?

Justificările geminației evocare-prezent sînt mai multe, suficiente. În primul rînd, e vorba de opere ale unei arte a spectacolului și nimic nu ne împiedică să le integrăm, înnobilîndu-le, străvechii și încă eficientei definiții aristotelice a tragediei și comediei, din care aici ne avantajează să reținem ideea acțiunii săvîrșite, terminate, încheiate, care a avut loc, deși Stagiritul nu omisese să observe: *„Cînd își plăsmuiește fabulele și își desăvîrșește lucrarea scriind-o, poetul trebuie să facă în așa fel încît să pară că întîmplările s-au petrecut chiar sub ochii săi: fiindcă, văzînd lucrurile în plină lumină, ca și cum ar fi fost el însuși prezent, de față, la desfășurarea faptelor, poetul va izvodi tot ce se cuvine și nimic nu-i va scăpa din amănuntele potrivnice efectului*

*dorit*". De această problemă s-a ocupat, în secolul nostru şi spre folosul artei cinematografice, Lukács György, dincolo de scrierile sale de critică şi estetică literară, în răspunsurile date unui chestionar al „învăţăcelului" Mészáros István, care se pregătea să elaboreze un tratat de estetică a filmului („Cinema nuovo", nr. 135, sept./oct. 1958). În perspectiva sfertului de veac scurs, riposta lui Lukács ne întîmpină cu o anumită doză de contradictoriu, oricît de ispititoare i-ar fi sugerările. În viziunea lui Lukács se produce, înainte de orice, o suprapunere a timpului operei şi a timpului reprezentării acesteia. Totul pleacă de la paralela, mereu avută în vedere de teoreticienii (dar şi de practicienii) anilor '20 şi '30, dintre teatru şi film. „*Pe scenă*, observă Lukács, *actorul e prezent în mod fizic, pe cînd în film figurează doar imaginea sa. Însuşi acest fapt face ca oricare moment al dramei reprezentate să se desfăşoare în prezent ; a fi fotografiat, în schimb, înseamnă un anumit trecut*". Acest anumit trecut e propriu, desigur, şi dramei (scenice, teatrale), dar Lukács nu o acceptă ca „*gen proxim*" al filmului: în faptul că actorul, pe peliculă, nu e o prezenţă fizică, fiind „*fotografiat*", se cuvine a citi o „*caracteristică a filmului, care e mult mai apropiat de epică decît de dramă*". Evident, nimeni nu e autorizat să creadă că Lukács n-ar fi învăţat pe dinafară diferenţele statornicite de Aristotel între poezia tragică şi epică: „*Poetul trebuie*[...] *să ţină seama că nu se cade să-şi elaboreze tragedia în mod* e p i c. *Prin epic înţeleg, de fapt, un conţinut deosebit de bogat, ca şi cum cineva ar voi, de pildă, să dramatizeze întreaga materie a* «Iliadei»". Totuşi, Lukács nu crede într-o filiaţie teatru-film: „*Continua conştiinţă de a vedea o fotografie — în contrast cu teatrul — ne îndeamnă să considerăm că trecutul e predominant faţă de prezent, iar faptul acesta apropie, încă o dată, filmul de epică. E o problemă asupra căreia trebuie reflectat îndelung, şi anume aceea a totalităţii obiectelor. Am mari îndoieli că s-ar putea pune această problemă în legătură cu filmul*". Aşadar, epica, mai precis: romanul, ar fi mătuşa sau unchiul, dacă nu chiar mama/tatăl filmului, care film, totuşi, deşi înfruntă problema „*totalităţii obiectelor*", în rînd cu epica, nu e în stare să o rezolve. „*După părerea mea* — continuă Lukács — *dacă filmul are vreo legătură de rudenie cu vreun gen literar, acesta e mai degrabă nuvela, decît romanul, iar nuvela nu cunoaşte, nici ea, nevoia totalităţii obiectelor. Faptul că în nuvelă şi*

*în film nu se acordă prea multă importanță și lumii obiectelor, din respectiva perioadă de viață reprezentată, nu înseamnă încă totalitatea obiectelor"*. Lukács recunoaște imediat după aceea că aceasta e o chestiune deocamdată neelaborată de estetică, iar în cazul filmului ar trebui *„găsite legile estetice potrivit cărora apare în el, în film, lumea obiectelor"*, totalitatea și — cum subînțelegea critica secolului trecut — simultaneitatea acestora. Concomitent cu aceste gînduri, Lukács se socotește autorizat să distingă drama de epică — dîndu-i chiar precădere — în funcție de dialog: *„Drama e construită exclusiv pe dialog, pe cînd, în film, rolul dialogului nu e fundamental"*. Greu de acceptat o asemenea conduită estetică, astăzi.

Susținerile lui Lukács sînt din aprilie 1958, dar între timp, în octombrie 1969, Pier Paolo Pasolini a stabilit, irevocabil, dreptul dialogului,—mai mult, al cuvîntului,— la revendicarea unui rol esențial în film, echivalent cu acela al imaginii (vizuale): *„Un examen obiectiv al sistemului de semne propriu cinematografului ne dezvăluie, înainte de orice, că acesta e* a u d i o v i z u a l: *imaginea și sunetul constituie, cum ar spune un istoric al religiilor, o «bi-unitate»"*. Pe temeiul acestei certitudini, Pasolini se încumeta să considere cuvîntul oral ca o *„minunată, miraculoasă posibilitate a cinematografului"*. O posibilitate reală, practică, afirmată și confirmată cu fiecare film sonor (vorbit), și ar fi păcat să fie irosită în numele unei prejudecăți, oricît de adînc înrădăcinate, cum e aceea a primatului absolut al imaginii vizuale în raport cu cea sonoră (prejudecată și primat moștenite de la vîrsta, definitiv asfințită, a filmului mut). Excelentă mi s-a părut, astfel, după Pasolini, intervenția lui Henri Wald (în *Homo significans*), care mi-a împrospătat încrederea în propriile poziții: *„Activitatea creatoare a gîndirii este în primejdie de cîte ori se acordă mai multă importanță vizualului decît auditivului. Scăpat de sub controlul auditivului, vizualul tinde să degradeze ideile în imagini și să anuleze încetul cu încetul distanța critică dintre semnificant și semnificație. Așa începe hipertrofia vieții exterioare în dauna celei interioare, a producției în detrimentul creației, a nevoilor materiale în paguba celor spirituale, a experienței împotriva rațiunii și a prezentului împotriva viitorului. Lumea își pierde* a d î n c i m e a d e g î n d i t *și rămîne doar o suprafață de privit"*.

Aşa cum am făcut în 1984, mă simt dator şi acum, după aproape trei ani, să-mi reafirm credinţa în componenta sonoră, auditivă a filmului, ridicînd-o la fastul mereu privilegiatei componente vizuale. În alţi termeni, nu e adevărat — cum credea Lukács — că *„dialogul, în film, nu e fundamental" :* dimpotrivă, este important, depăşind simţitor brusca lui asimilare lukácsiană la dialogul din roman sau din nuvelă. Căci, spre deosebire de acestea, în film, dialogul poate să devină — fie şi pentru o unică secvenţă — *„purtător exclusiv al acţiunii şi al reprezentării omului"*. Purtător, posibil, se va spune, dar chiar exclusiv? De bună seamă, în oceanul de exaltare a vizualităţii în care înotăm de (prea) multă vreme, apare ca un fel de impietate, de blasfemie, să susţii componenta sonoră — verbală, mai precis — a filmului, a artei filmului. Cu toate acestea, cu o singură replică-cheie omisă, sărită — să zicem, dintr-un accident al proiecţiei în sala de cinema —, e ameninţată, e compromisă însăşi înţelegerea sensurilor profunde, „secunde", ale mesajului. (Cine ar putea pricepe, de pildă, *Profesiune : reporter* al lui Michelangelo Antonioni în absenţa „parabolei-apolog a orbului", a monologului rostit în final de eroul central, David Locke?) Fireşte, ar fi aberant să ne închipuim — geamăn născut cu întîrziere al *Cinematografului - artă figurativă* de Ragghianti — un „cinematograf - artă verbală". Aceasta nu înseamnă, însă, că filmul nu ar fi *şi* o artă verbală, a cuvîntului, oferind, aşa cum visa Pasolini, un admirabil prilej pentru reînvierea „poeziei orale" a străvechilor aezi. Cunoscutul critic de artă Carlo L. Ragghianti şi mai puţin cunoscutul la noi Guido Calogero (*Lecţii de filosofie*, vol. III, în cap. XIII: „ Fotografie, cinematograf, artă scenică") deplîngeau, imediat după al doilea război mondial, faptul că multor spectatori şi chiar multor critici le scapă caracterul figurativ, plastic, adică vizual, al cinematografului ; să-mi fie permis, din miezul anilor '80, să deplîng, polemic, faptul că multor teoreticieni — spre deosebire de public — le mai scapă, încă, dimensiunea verbală a filmului, chiar şi după inteligentul enunţ al lui Pier Paolo Pasolini: *„Imaginea şi cuvîntul, în cinematograf, sînt un singur lucru : un topos. Depinde de locul în care e plasat spectatorul, pentru ca acesta să le perceapă ca pe un singur lucru sau ca pe un lucru (mai mult sau mai puţin) divizat, disociat. Uneori pare*

*incredibilă distanța care desparte izbucnirea tunetului de lumina fulgerului: adică, pare incredibilă atîta diacronie între imagine și sunet.* [...] *În realitate, fenomenul fulgerului și tunetului este un fenomen atmosferic unic: cinematograful este, cu alte cuvinte, audiovizual"*. Iar în încheierea scurtului său eseu (*Cinematograful și limba orală*), același autor revine asupra argumentului, subliniind echivalența, omogena „repartizare" sau „contopire" a elementului vizual și a celui auditiv. Insistența în direcția acceptării și asumării definitive, fără rezerve, a sunetului, respectiv a cuvîntului, din partea gînditorilor filmului, ar putea să pară pedantă; în realitate, e dictată de țeluri polemice, menite să înfrîngă și să depășească obstinarea celor mai mulți întru fluturarea în continuare a primatului absolut al vizualității. Or, cea mai elementară dintre experiențe ne învață: e suficient să se blocheze sonorul (dialogul) în orice sală de cinema din lume pentru a se demonstra nevoia stringentă de sunet, de cuvînt, înainte de toate. (Și devine inutil să mai insistăm asupra locului comun cu privire nu numai la năzuința spre cuvînt a cinematografului mut, ci chiar la existența acestuia, a cuvîntului scris, prin inserturi).

La drept vorbind, Lukács afirmă, pe de o parte, că — în contrast cu drama scenică, bazată exclusiv pe dialog (să fie, oare, adevărat, astăzi, că reprezentația teatrală se bizuie *exclusiv* pe cuvînt?) — rolul dialogului în film nu este fundamental; pe de altă parte, însă, esteticianul ungar precizează că, în film, *„întrucît dialogul nu e purtătorul exclusiv al acțiunii și al reprezentării omului, dialogul înseamnă ceva calitativ deosebit de ceea ce se întîmplă în dramă.* [...] *Lucrurile se petrec cu totul altfel în film. În film, tocmai prin faptul că protagonistul și ambianța sînt omogene, adică amîndouă elementele nu sînt realitate directă, ci reflectarea ei (în timp ce, pe scenă, actorul e real, iar mediul e o reflectare gata elaborată), se creează un mediu omogen comun, în care ambianța e purtătoarea conținutului, cel puțin tot atît cît e și omul. Și acest fapt are numeroase analogii cu epica"*. Nu se înțelege, totuși, prea bine ce anume îl împiedică pe Lukács să încorporeze ambianței și, mai ales, omului, dimensiunea sonoră a cuvîntului și a zgomotelor? Și nu atît dintr-o nevoie de dreaptă cumpănire și de omogenitate a componentelor audiovizuale ale artei filmului, cît — cu deosebire — în numele unui alt concept drag lui

Lukács și, ca atare, acceptat cu brațele deschise: acela al *„omului total"*, al totalității reprezentării vieții, a lumii. *„Aprob din plin* — îi răspunde maestrul, elevului — *accentul pus pe omul total. Se cuvine, totuși, să adăugăm că, spre deosebire de viață, unde omul total se află în fața totalității eterogene a realității, în orice artă omul total s-a îndreptat spre un anumit «mediu» particular, omogen. . ."* Dar omul acesta total *vorbește* (în sens kantian, o știu pînă și cititorii de eseuri cinematografice), iar imaginea lui ar fi surdă fără sunet, fără glas, după cum sunetul, glasul, ar fi orb fără imagine.

Ce semnificație are *„totalitatea"*, *„reprezentarea totalității"* în film? Fără a ignora explicațiile istoriste propuse de Tudor Vianu (în *Opere*, vol. VII, *Studii de estetică*), în care accentul principal cade pe rotunjimea de organism a operei de artă — *„arta ca totalitate organică"* —, înclin în direcția pozițiilor lui Lukács, care, ca și Vianu, are in vedere recuperarea stratului rațional al poeziei, al expresiei artistice: *„Întrucît trebuie să reflecte aceeași realitate ca știința și ca filozofia* — scrie Lukács — *și întrucît această reflectare e la fel de universală și caută, și ea, totalitatea, ca știința și filosofia, arta nu poate să se lipsească de acea sferă, de acel nivel al realității obiective și al reflexului ei obiectiv, al căror conținut, a căror formă, a căror extensiune sînt definite de concept. Tocmai cele mai mari valori artistice de care dispunem — tragedia greacă, Dante, Michelangelo și Shakespeare, Goethe și Beethoven — nu ar putea să existe dacă ar fi just să se excludă din lucrarea artistică* c e a m a i î n a l t ă c o n c e p t u a l i t a t e*"*. Cu un ochi încă la filmul mut, Umberto Barbaro recunoaște: *„Limbajul conceptelor îl vom relega așadar, cu adevărat, în inserturi și dialoguri"*. Cu amîndoi ochii deschiși spre filmul sonor — expresie cinematografică proprie contemporaneității noastre — vom spune răspicat că dialogurile, cuvîntul, în film, pot să preia, cu supremă autoritate, nu doar sarcina de a exprima concepte (abstracte), ci și pe aceea de a împinge înainte acțiunea, de a fi un factor portant la fel de dinamizator ca gesturile și mișcările corpului uman. La urma urmei, de ce să renunțe filmul, arta filmului, la expresia cea mai nobilă a condiției umane: *„Inima și mintea, ce enigmă!"* — cu aceste cuvinte se încheie *Limelight (Luminile rampei)*;

un film în care Calvero-Chaplin mai spune, arătîndu-și fruntea: „*Acesta e cel mai frumos dar... În puținii ani care mi-au mai rămas am nevoie de adevăr. Adevăr. E tot ceea ce îmi mai rămîne. Și tot ceea ce mai vreau. Și, dacă se poate, un pic de demnitate*". Am putea imagina filmul lui Chaplin — să nu uităm: autor cu totul refractar, inițial, la pătrunderea cuvîntului pe ecran — fără aceste replici, menite să întregească și să nobiliteze antepenultima operă a genialului cineast? Evident că nu, după cum nu am mai accepta nici ultimul dintre produsele comerciale, fără dialogurile perfect apte — ca în teatru — să împingă acțiunea înainte. Ba chiat să ofere și ocazii de „poezie orală", cum se arată a fi următoarele replici, extrase tot din *Limelight*, pentru a ne păstra într-un același cadru, unitar. Aristarco le citează aproape cu un soi de mîndrie, deși nu subliniază suficient — nu simte această nevoie — că funcția izbăvitoare e dobîndită de și prin cuvîntul rostit: „*Eliberat de orice mască* — arată Aristarco în capitolul «Chaplin, inima și mintea» din *Dizolvarea rațiunii* —, *Chaplin dezvăluie chipul omului, al oamenilor, rostește răspicat ceea ce alte filme lăsau doar să se intuiască. Irump, astfel, respectul și dragostea sa pentru om, pentru viața umană: conștiință, existență, fericire. Balerinei. Terry, care abia și-a revenit din leșin, îi spune: «A fost nevoie de milioane de ani pentru a face să evolueze conștiința umană, și acum dumneata vrei să o anulezi. Să anulezi miracolul întregii existențe, mai important decît orice lucru din univers. Ce pot să facă stelele? Nimic. Strălucesc și-atît. Dar soarele, care aruncă flăcări înalte de două sute optzeci de mii de mile? Este, el, conștient? Nu. Dar dumneata, da»*". Și după aceea: „*«Fericirea... Există, ți-o spun eu... Ascultă-mă, cînd eram copil mă plîngeam mereu tatii că nu am jucării. El îmi răspundea că asta (își arată fruntea) e cea mai grozavă jucărie din cîte s-au născocit vreodată. Aici e taina fericirii. Viața e minunată dacă nu ți-e frică de ea. Nu e nevoie decît de curaj, de imaginație ... și de un pic de bani ... Pentru ce trebuie să lupți? Pentru viața însăși. Și nu-i destul?... Pentru a o trăi, pentru a o îndura, pentru a te bucura de ea. Viața e un lucru frumos, magnific; chiar și pentru o meduză... Trăiește! Trăiește! Trăiește!»*".

Ar fi, oare, posibil să se interpreteze mesajul umanist din *Luminile rampei* în lipsa acestor cuvinte pronunțate

în dialog? Nu, desigur. Stimulează ele acțiunea, emoția, gîndirea spectatorului? Le face să progreseze? Nici nu mai are importanță, de îndată ce ele dau un impuls gîndirii și sensibilității spectatorului, adîncindu-le, îmbogățindu-le. Bineînțeles, cuvîntul în film nu e chemat — nu există o asemenea necesitate — să asume, de pildă, o valoare de „scenografie verbală", ca în tragedia ateniană și, mai ales în opera lui Shakespeare, adică să furnizeze abundente detalii în legătură cu locul de desfășurare al conflictelor, cu o finețe a semnificațiilor ce se strecoară pînă și în adverbe, la marele Will, expert făuritor de decoruri prin/din cuvinte (bunăoară, în prologul la *Henric V*, dar și în *Visul unei nopți de vară*). La greci, o asemenea conduită verbală e mai zgîrcită, limitată la sumare indicații, ca în *Oedip la Colonos*, unde Antigona spune: *„Sfînt e codrul acesta. Bogat în lauri, măslini și viță de vie: din sînul lui se aud triluri îmbelșugate de privighetori îmbrăcate în pene"* (tautologie demult semnalată și acceptată!).

Se înțelege de la sine, dialogurile din filme nu vor descrie amănunțit ambianța, cuvintele lor nu „se fac scenografie", chiar dacă anumite completări legate de ceea ce imaginea vizuală nu are putința de a oferi, rămîn posibile: mirosurile, parfumurile, de exemplu, sau însușirile tactile ale lucrurilor. Filmul are darul să îmbrățișeze, într-un singur cadru, o situație complexă și completă: mișcare a eroilor, enumerare descriptivă a obiectelor, aproape în „totalitatea" lor. Este efectul imensei „lăcomii" a artei filmului de realitate fizică, de viață concretă. Și totuși, ce imprevizibilă e viața (socială) și ce farse e în stare să joace! Atunci cînd, după ce a fost parcat pe o linie de așteptare timp de o jumătate de secol, Cesare Zavattini, marele Sacerdot al neorealismului, teoreticianul ireductibil al „filării" și al decorului natural, a izbutit să realizeze, ca *autor*, primul său film, la vîrsta de 80 de ani!, Zavattini cel pătimaș îndrăgostit de turnarea în „aer liber", de adevărul exterioarelor, tocmai el, Cesare Zavattini, a fost nevoit să rămînă pe un platou de la Rai-TV și să recurgă la ultrasimplificate decoruri de mucava și de placaj, precum și la indispensabile ecritouri în tradiție chinezească, elisabetană și brechtiană, și nu doar pentru a sugera schimbări de locuri, ci și entități (cantități) umane; de exemplu, o manifestație de stradă e „mimată" de cîțiva figuranți, dar un panou precizează că aceștia sînt zeci de

mii, *pars pro toto:* nu e, oare, metonimia figura-principe a cinematografului? Primul și, poate, ultimul film al lui Zavattini se intitulează *La veritàaaa (Adevăăăărul)* și, cu tot patosul lui, sau tocmai datorită patosului, apare ca o autoironie: *„Ar fi trebuit să mă sinucid în fața telecamerelor, dar nu am avut curajul"* — se confesa Zavattini după „premiera absolută" și nu se referea, cred, numai la meschinătatea „condițiilor materiale" în care și-a întruchipat visul de o existență (închinată cinematografului!). Se gîndea, de bună seamă, mai ales la trădarea propriei poetici, aceea a *„surprinderii vieții în însuși actul de a fi trăită, în maximumul său de cotidianitate."*

Am adus vorba de Zavattini sub semnul unui paradox, de amară reflecție asupra „simpaticei sale ușurări senile", cum i-a fost caşat filmul. Mai folositor ar fi, însă, să o întoarcem, vorba, spre Zavattini ca mentor spiritual al celui mai important și mai semnificativ curent cinematografic de după război, neorealismul, din care a derivat, direct sau indirect, aproape tot ce s-a realizat ulterior, pe toate meridianele, în materie de artă a filmului. Nevoia de „totalitate", fără a fi subliniată dinadins — deși Rossellini a susținut și ilustrat în *Roma oraș deschis* și în *Paisà*, îndeosebi, conceptul analog de „coralitate" — este resimțită și de purtătorul de cuvînt al esteticii neorealiste: *„Luarea în stăpînire de către conștiința noastră a corelării dintre tot ceea ce există și, prin aceasta, a unei decisive și constante prezențe a oamenilor (a oricărui om) în tot ce se întîmplă, obligă la o dare de seamă continuă, ceas de ceas, persoană cu persoană. Iar nestăvilitul dor al cinematografului de a vedea, de a analiza, «foamea sa de realitate», este omagiul concret adus celorlalți oameni, adus tuturor celor ce există"*.

Nu ezit, fiindcă aceasta răspunde unei vechi convingeri, peste care s-a prins, poate, o crustă de prejudecăți, să deschid o paranteză ospitalieră în onoarea aceluiași Zavattini, care își prelungește astfel gîndirea: *„Aceasta deosebește, printre altele, neorealismul de cinematograful american. Poziția americanilor e, de fapt, în antiteză cu a noastră: în timp ce pe noi ne interesează realitatea înconjurătoare care ne învecinează cu noi înșine, și ne interesează să o cunoaștem pînă în adîncuri* în mod direct, *americanii continuă să se arate mulțumiți de o cunoaștere edulcorată, prin intermediari, prin transferuri. Astfel că, în timp ce în America poate să existe o criză de subiecte, o asemenea criză la noi*

*e imposibilă. Pentru noi nu poate să existe o carență de teme, pentru că nu există carență de realitate*". Referirea este, firește, la America hollywoodiană, al cărei cinematograf privilegiază acritic „*încrederea în viață, sentimentele bune, identificarea cu instituțiile etc., totul fiind încoronat prin nelipsitul «happy end»... Nu există filme americane în care, la momentul oportun, să nu se aducă laude moravurilor și măreției acestui popor. Abilitatea americanilor constă în alegerea optimă a acestui «moment oportun». Ei ne fac să înghițim un hap, fără să ne dăm seama, cu gura închisă*".

Se ascunde în aceste rînduri ale „utopicului" Zavattini un adevăr care vizează într-o anumită măsură și teoria și practica oamenilor de cinema de la noi, inclusiv pe producători. De fapt, două adevăruri, unul „tehnic", celălalt ideologic, cultural. Și cinematograful nostru vrea să facă, cel puțin în zona sa medie, care e și cea mai consistentă, așa cum face cinematograful hollywoodian, dar fără să fi asimilat „lecția" acestuia cu privire la găsirea și aplicarea procedeelor, a schemelor, a rețetelor destinate să ducă la succes. Cu alte cuvinte, cineaștii noștri nu reușesc, uneori, să ne facă să înghițim hapurile lor cu gura închisă: gura o închidem după film. În al doilea rînd, puținătatea scenariilor (sau numai a ofertelor) de care dispun Casele noastre de film, indică o „criză de subiecte", fără ca aceasta să aibă o acoperire într-o „carență de realitate". Dimpotrivă, realitatea românească a zilelor noastre îi întîmpină pe cineaști cu o mare bogăție de teme, cu o fenomenologie și cu o problematică dintre cele mai dense și mai încărcate de semnificații. Toate acestea nu pătrund direct, cum voia Zavattini, în filme, pentru a fi „recreate" și transmise, tot direct, din și prin filme, spectatorilor, ci, cel mult, la modul „edulcorat". Depășesc o asemenea limită, firește, filmele-operă de artă, cele care se apropie de reprezentarea totalității lucrurilor și a „omului total".

Faptul că, așa cum recunoaște și Lukács, „*în orice artă omul total se confruntă cu un «mediu» anume, omogen*" și că tocmai acest „*mediu omogen constituie unul dintre momentele principale ale divergenței genurilor și a diferitelor arte (dar și, bineînțeles, în anumite cazuri, și ale afinității dintre ele)*", nu înseamnă că utopia omului total nu rămîne, nu persistă ca o utopie pozitivă, iar distanțele variabile pe care le stabilesc cineaștii față de ea, în lucrările lor concrete,

devin posibile criterii de valoare. Căci năzuința către o cuprindere din ce în ce mai amplă a realității anulează în aceeași măsură parțialitatea, *„sectorialitatea"* unei perspective mărunte și meschine. Nevoit să se miște într-un „mediu" fatalmente particular — *„singular"*, spune Lukács, de unde trebuie să se ajungă la *„particularul"* prin care se stabilește joncțiunea cu *„universalul"* —, autorul cinematografic apare cel mai adesea cu o viziune și cu o concepție parțială despre întreg. Dar întrebarea gravă nu e dacă tema aleasă (parțială) există aievea, ci dacă nu cumva cineastul pretinde că ea, tema, epuizează (toată) realitatea: *„Arta* — scrie Guido Aristarco în *Marx, cinematograful și critica filmului — este de bună seamă și martora unor rupturi dureroase; dar, pe lîngă involuții, există totodată și evoluții, oameni care se împotrivesc dezintegrării omului; și astfel de oameni fac parte, firesc, din realitate. Cum să se poată nega că istoria, în pofida contradicțiilor sale, a antinomiilor sale inevitabile, a regresiunilor, nu se mișcă înainte — și, în mod sigur, nu în virtutea fatalității —, că modificările istorico-sociale nu ar incide deloc asupra vieții noastre?* [...] *Oceanul absolutei subiectivități, ca și acela al obiectivismului absolut, labirintul, nivelarea pasivă a tot și toate, nu constituie, repetăm, realitatea, ci doar o parte a ei"*.

Pentru a depăși, într-o măsură, abstracțiunea discuției, i-aș invita, pentru o clipă, în centrul ei, pe frații Paolo și Vittorio Taviani, (astăzi cineaști de primă mărime) cu o intervenție polemică de acum un sfert de secol, de pe vremea cînd erau aproape anonimi și numai revista „Cinema Nuovo" și Aristarco credeau în ei. E vorba de articolul *Angajare civică și drepturi ale fanteziei* (semnat împreună cu Valentino Orsini, colaborator apropiat al fraților Taviani la începutul anilor '60); e o scriere importantă și pentru că reprezintă o profesiune de credință ideologico-estetică, și pentru că se leagă efectiv de o experiență cinematografică nemijlocită, deci de o poziție teoretică verificată de practică. Autorii încep prin a-și preciza optica față de însuși conceptul de „angajare civică" (sau „politică"), arătînd că nu îi interesează temele generale, cum ar fi bunăoară, cea „universală" din *Crucișătorul Potiomkin*: masele și revoluția, ci se simt atrași de teme particulare, înnodate de situații și dezvoltări ale actualității politice și sociale. O temă „parțială", restrictivă chiar, recunosc cei doi Taviani, ba și mai mult încă: o temă „comandată",

cerută, propusă. (Ceea ce, la noi, s-ar chema o „comandă socială"). Cu bună știință (și conștiință) cei doi cineaști acceptă — aș zice, dacă mi-ar fi îngăduit — să stea într-un picior, pe o suprafață de cîțiva centimetri pătrați: „mediul" lui Lukács, redus la minimum. *„Cum să înfruntăm, deci, o asemenea temă civică?"*, se întreabă autorii cu privire la cea din *I fuorilegge del matrimonio* (Delincvenții căsniciei), dar înainte de a răspunde răspicat, ei țin să observe că *„în genere, cineaștii înșiși, cei care se consideră angajați plenar și, în același timp, sînt și prestigioși, tocmai aceștia diminuează valoarea temei. Sînt cei care o reduc la un enunț, oricît de vibrant. Cei care abdică, în numele temei, de la drepturile fanteziei, de la propria lor autonomie de autori..."* Urmează răspunsul la întrebarea pusă, nu înainte de a fi luate anumite distanțe în raport cu diversele modalități și procedee („metode" se numeau acum treizeci de ani), de la cinematograful direct la zavattiniana „filare", propunîndu-se, firește, o cale proprie: *„Noi am înțeles datul cetățenesc obligatoriu (tema) ca pe o provocare, ca pe o sfidare a fanteziei noastre. Odată acceptată tema inițială (comanda* — n.n.), *căutăm să o reinventăm, să o silim să devină momentul provocator al stărilor și dispozițiilor noastre sufletești, al motivelor noastre de cercetare culturală și umană. Mai mult: însăși fixitatea, obligatorietatea temei centrale ne-au îndemnat să o investim cu toate ipotezele noastre de fantezie și de limbaj, legîndu-le de discursul nostru personal ca autori"*. Și încă ceva: sub semnul lui Engels și al lui Brecht, *„atitudinea noastră față de materia de povestit e o atitudine a pasiunii și a ironiei, de participare și detașare, potrivit constantei tangențiale a stilului nostru..."* Așadar, autorul cinematografic, tînăr sau vîrstnic, adult însă artisticește, e stăpîn pe un „discurs personal", adică pe o proprie filosofie a omului și a artei, pe o modalitate proprie de a lua contact cu realitatea și de a o revela filmic, pe scurt, dispune de un stil, care definește însuși felul specific de cunoaștere, ca și folosirea „tehnică" a mijloacelor de expresie. Firește, succesul va fi cu atît mai sigur, cu cît producătorul va putea „ghici" cu justețe autorul cel mai potrivit, cu cele mai numeroase *„afinități elective"* în raport cu tema propusă. Ceea ce nu înseamnă că ar fi interzise intuițiile dialectice ale *contre-emploi*-ului, atribuirea anumitor sarcini ideologice și estetice unor realizatori cu preo-

cupări, firi, temperamente, dacă nu de semn contrar, cel puțin străine de acestea. Într-un fel, chiar cazul din urmă pare a fi preferat de frații Taviani, dacă avem în vedere îndîrjirea pusă în ambiția de a „investi" tema cu toate darurile fanteziei lor creatoare: or, a *investi*, în alte limbi neolatine, nu înseamnă doar a „plasa" sau a „îmbrăca, învălui" (de la *in* și *vestire*), ci și a „asedia", eventual a „ataca". Astfel, „provocat", „sfidat" de temă, de „fixitatea" ei, autorul o asediază, o împresoară cu propria imaginație, oarecum agresiv, pentru a ajunge la totala ei dominare. Nu e greu de desprins și dintr-o situație astfel descrisă — care, recunosc frații Taviani, nu reprezintă decît „u n a" dintre numeroasele căi de abordare a filmului cetățenesc, astăzi" — decisiva insubstituibila valoare a dialogului prealabil dintre producător (comanditar) și autor (executant), pretutindeni în lume. Chiar și în ipostaza fastă — frecventă, de exemplu, în R.F.Germania — — cînd autorul e propriul său producător, dincolo de faptul că, și acolo, puțini sînt cineaștii care își permit luxul de a nu apela la coproducții, adică la cooperarea cu alte persoane și instituții, îndeosebi în materie de capitaluri. Dar și în varianta ideală a cineastului și producătorului contopiți într-o unică entitate e aproape imposibil să nu se asiste la o dedublare a personalității, căci jumătate din cugetul și comportamentul autorului va fi condiționată de jumătatea producătorului, cu excepția împrejurării în care jumătatea-producător pune banii pe masă și dispare imediat: așa i s-a întîmplat lui Vittorio De Sica, producător și regizor al celebrei „trilogii" *Hoți de biciclete*, *Miracol la Milano* și *Umberto D*. Asemenea coincidențe însă, sînt foarte rare, departe de a constitui regula.

Cerînd artistului să tindă spre „*reprezentarea omului total*" și în același timp recunoscînd temeritatea și dificultatea întreprinderii, aproape o aventură, criticul se vede nevoit, pentru a-și exercita cu mai multă rigoare și probitate meseria (și talentul), să își lărgească, și el, și să-și multiplice mijloacele de investigație, judecată și comunicare. Aceasta e totuna cu recunoașterea nevoii de „interdisciplinaritate". Adoptarea unei unice „metode" sau „modalități" de a face critică — oricare ar fi aceasta și oricum i s-ar spune: istoristă, stilistică, freudiană, sociologică, semiotică, militantă etc. — duce, astăzi, la unilateralitate și monotonie.

Dimpotrivă, căutarea unei integrări a metodelor și instrumentelor în vederea unei cercetări pe cît se poate exhaustive e recomandabilă. Are, de aceea, dreptate Maria Corti să conchidă într-un studiu din anii '60 dedicat tocmai înnoirii drumurilor criticii literare (și de artă): teoreticianul, istoricul, criticul *„va căuta, rînd pe rînd, instrumentele cele mai funcționale și pertinente, adică acelea care se potrivesc cel mai bine interpretării cu maximum de aproximație a unui anumit exemplar de operă de artă.*[...] *Numai interacțiunea diferitelor puncte de vedere și de plecare, critice, și a respectivelor tehnici de lucru permite să fie luminat, în cea mai mare proporție posibilă, produsul artistic. Cu alte cuvinte, opera de artă se realizează la diferite niveluri de conținut și de formă, este un mesaj foarte complicat, în care s-a produs o unificare, adică o organizare a planurilor de limbaj, de ritm, de semnificate conotate, de teme, de idei; de aici, posibilitatea și fecunditatea diferitelor tipuri de abordare a operei... precum și convergența lor finală"*.

Pentru critica de film, în special, devin — după opinia mea — absolut necesare osmoza, schimbul permanent, dialogul cu alte critici „sectoriale": muzicală, plastică, teatrală și, în primul rînd, cu cea literară. Unii împing, eventual, prea departe pietrele miliare ale acestei necesități, proclamînd — la limită — că operele de artă importante, capodoperele cinematografice, nici nu pot fi înțelese fără o temeinică familiarizare cu istoria muzicii, a artelor figurative, a dramei și a spectacolului teatral, a literaturii. Nu puține monografii ale unor cinematografii naționale încep prin stabilirea scriitorului sau a scriitorilor, a familiei de scriitori, care au determinat, în mod hotărîtor, însăși orientarea de fond, de „matrice stilistică", a cineaștilor. (Și nu se poate nega, desigur, că un anumit tip de prozatori, să zicem, s-a impus regizorilor, producătorilor, scenariștilor-adaptatori, cu predilecție: la noi, bunăoară, proza ardeleană s-a dovedit, nici vorbă, mult mai eficace din punct de vedere filmic decît cea moldoveană; trecînd de la tendințele generale la autorii individuali, Rebreanu, Slavici, Agârbiceanu, și nu numai ei, sînt mai „cinematografabili" decît Creangă, Sadoveanu și nu numaidecît ei. E limpede, astfel, că o discuție în jurul notelor de specificitate ale filmului românesc n-ar putea să aibă loc în afara acestei fenomenologii culturale).

Pe de altă parte, curios e că din acest concert interdisciplinar, cîntat în beneficiul filmului, lipsește însuși filmul! Adică, din „cultura" criticului de cinema nu e amintită, cu rare excepții, însăși cunoașterea genezei unei opere filmice, de așezat la temelia unei specializări reale, efective. Lipsa unei atari valențe a fost notată, cu acuitate, de Pier Paolo Pasolini, și trebuie să recunoaștem că avea toate actele în regulă pentru a-și da pe față nemulțumirile. Discutînd în revista „Il Punto", în 1958, despre raportul dintre scriitori și cinematograf, autorul lui *Accattone* declara: *„Nu știu dacă ați observat că critica cinematografică se află într-o poziție ancilară, subordonată, față de cea literară: ori e gazetărie pură, superficială și simplistă, ori e pseudo-filologie de cineclub, ori e dogmă și apriorism moralistico-politic. Nu ajung șase sau șapte critici buni pentru a salva o situație dominată de critici palavragii á la Marotta sau de comisionari de partid. În ceea ce mă privește, consider că acești critici diletanți, adeseori moraliști de rea-credință, sînt la fel de nocivi ca disprețuiții producători înșiși, bieți inși care, potrivit cu moravurile timpului, încearcă să cîștige cel mai ridicat număr de milioane cu putință, dar care sînt, în fond, neliniștiți, rătăciți, dezorientați"*. Se știe că Pasolini, pînă în pragul morții sale (1976), a avut de furcă nu numai cu justiția (procese și blocări de filme), ci și cu critica sau, mai bine zis, cu o parte a ei, retrogradă. Așa se explică următoarea ieșire a lui Pasolini, doar cu un an înainte de a pieri: *„Dacă critica are sau nu o funcție, nu știu. Ea poate să-l impresioneze pe autor, fie că acesta îl stimează sau nu pe cel care a scris-o. Chiar și cea mai proastă critică are întotdeauna o înrîurire asupra autorului. Critica poate fi foarte folositoare la procese. Poate constitui o piesă de sprijin, pentru apărare, chiar dacă nu se arată entuziastă, ci spune doar că filmul e bun din punct de vedere artizanal, al meseriei.* [...] *Criticii, însă, nu au nici cea mai palidă idee despre cum se face un film, de la început pînă la sfîrșit. Trăiesc din idei vechi pe care le aveau ca elevi de liceu. Nu știu cum se conduce un actor, nu știu nimic. Critica, la noi, e de tip crocean, se înțelege aceasta pînă și din recenziile scurte din cotidiene. Poate că funcționează, nu zic nu. Dar e veche, bătrînicioasă. De exemplu, criticii englezi, care nu au avut niciodată un Croce, scriu critici mai bune. Un director de ziar, sau altcineva în locul lui, ar trebui să pretindă criticului său să aibă o reală competență, o competență*

*tehnico-filologică. După părerea mea, bun e Casiraghi : are o ideologie și e clar că trage spuza pe turta lui, dar nu face un impresionism vag. Și Moravia e bun, face o critică foarte ideologică. Cea mai proastă e a lui Pietro Bianchi, e cea mai literară și cea mai impresionistă. Morandini? Duce bătălii gata cîștigate. E un ideolog al «gauchisme»-ului. N-a înțeles că* «Ultimul tango» *e un film foarte prost, o* «Love story», *că figura lui Brando nu există, nici la Paris, nici aiurea. Marfă de mîna a zecea. Morandini, în schimb, l-a lăudat mult*".

Perfect de acord cu semnalarea incompetenței — în specialitate — a criticilor. Pentru prima oară, însă, Pasolini mi-a trezit perplexități, ca să nu zic că m-a decepționat. Cum se poate afirma și susține, cu seriozitate, că tocmai critica engleză de cinema e mai bună decît cea italiană, ba chiar că e mai bună pentru că nu l-a avut pe Croce? Apoi, cum se explică — fie și înăuntrul unei solidarități de breaslă — o judecată atît de aspră lansată cu privire la *Ultimul tango*, în ianuarie 1974, care se schimbă în apărare, în „piesă de sprijin", în decembrie 1974. Fiindcă iată ce am citit, aproape din întîmplare, în „Bolognaincontri", revistă a provinciei Emilia-Romagna și a municipiului Bologna, într-o evocare a activității fecunde desfășurate de Cercul popular „Pavese", dintr-un cartier muncitoresc al orașului: *„Printre manifestările cele mai semnificative* (ale Cercului — *n.n.*) *se înscrie cea organizată la Palatul Montanari în decembrie 1974, a doua zi după condamnarea filmului lui Bernardo Bertolucci,* «Ultimul tango la Paris». *Participă și iau cuvîntul Bertolucci însuși, Giuseppe Branca, Adelio Ferrero, Lino Micciché, Pier Paolo Pasolini. Sala e înțesată de lume, mulți invitați stau în picioare, alții se văd nevoiți să rămînă sub scara de la intrare. Intervenția dură, dificilă, a lui Pasolini* (căruia de curînd i se comunicase clasarea a nu se știe cîtei denunțări judiciare a unuia dintre filmele sale, *Floarea celor o mie și una de nopți*), *intervenție înregistrată pe bandă de magnetofon, apoi transcrisă și difuzată după moartea autorului, în mai multe ziare, rămîne unul dintre cele mai importante documente păstrate de Cercul «Pavese» de-a lungul istoriei sale*". Istoria culturii și a artelor a înregistrat nenumărate asemenea contradicții, care, pînă la un punct, pot fi considerate firești. (Păcat că ele se țin lanț, un lanț nu atît al slăbiciunilor, cît unul al „gafelor" sau al „erorilor de prețuire": cu

vreo doi ani în urmă, un ilustru profesor italian povestea cum Eugenio Montale l-a pus la punct printr-un bilețel, pentru că rostise numele lui... Pier Paolo Pasolini: *„Dumneata nu ai voie nici măcar să pomenești acest nume în fața mea!"* De ce? Dintr-o profundă antipatie, din dispreț chiar, provocate de o intervenție polemică, ireverențioasă a lui Malvolio/Pasolini împotriva viitorului Premiu Nobel. Și, mutîndu-ne la noi, nu am ascultat, oare, acum vreo douăzeci de ani, conferința lui Miron Radu Paraschivescu dedicată poeziei românești, cînd vorbitorul a încheiat cu satisfacție că, în sfîrșit, literatura și cititorii români au depășit litera A, Arghezi, și au trecut, adică au evoluat, spre litera B, la Blaga, Barbu și Bacovia? De ce? Tot antipatie și dispreț. Istoria, de atunci, s-a dovedit mai înțeleaptă: a dat și a făcut dreptate și lui Blaga, și lui Bacovia, și lui Barbu, dar și lui Arghezi! Alungat de lumina acestor mari figuri, a rămas, în schimb, mai în umbră, numele lui M.R. Paraschivescu însuși. Să ne întoarcem, totuși, la critică și la critici (de cinema).

La mozaicul alcătuit de teoreticieni, de istorici și de cercetători de specialitate — care, în orice caz, nu trebuie să se transforme într-o îngrămădire eclectică, nediscriminată, de cunoștințe, o integrare mecanică a uneltelor ducînd la viziuni și judecăți hibride, de respins categoric — mi-aș îngădui, totuși, să mai adaug o „dală", un „tichet". E vorba de contribuția — nu neapărat inedită, dar formulată și aplicată cu o pasiune ieșită din comun — a lui Silvio Guarnieri, profesor la Universitatea din Pisa, după ce fusese directorul Institutului Italian din Timișoara și Bruxelles. Centrul cercului său de interese e ocupat de literatură și de scriitori, dar e lesne ca tot ce spune în *Condiția literaturii* sau în *Intelectualul în partid* să găsească vaste rariști de străluminare în cîmpul cinematografului. Ca și în cazul metodologiei istorico-critice a lui Walter Binni, care înțelege „poetica" — ne lămurește Aristarco — ca pe un mijloc dialectic între gîndire, limbaj și istorie, ca pe un „comutator" sau ca punte de trecere de la universul etico-istoric la cel poetic, prin dobîndirea unei conștiințe a mijloacelor de expresie (în eseul intitulat, tocmai, *Poetică, critică și istorie literară*). Instanței acestei „poetici" binniene — de care se cuvine să ținem seama, pentru a bloca opoziția și oscilația între „formalism" și „conținutism" — îi ia locul, în concepția lui Guarnieri, fără să-i

excludă, desigur, tensiunea creatoare, o particulară exigență etico-pasională, care ar putea primi numele de *„recuperare a elanurilor inițiale"*, a genuinității, a purității din faza de debut, de tinerețe, a artistului: *„...în oricare scriitor* — afirmă Guarnieri —, *ca în oricare om al timpului nostru, se dezvăluie la început, la prima sa ivire în viață, la primul său contact cu viața, un elan adesecri pasionat; o dragoste de lucruri, de ceea ce vede și descoperă, o dragoste încrezătoare în viață, o înclinare de a se bizui pe aceasta, de a se cufunda în ea, într-un deplin acord cu ea. Mai tîrziu însă, se întîmplă că realitatea cu care scriitorul* [artistul — n.n.] *e nevoit să se măsoare și să se ciocnească limitează, cel mai adesea, ori chiar respinge sau corupe, un atare elan, îl stăvilește. Și, nu arareori, oamenii, scriitorii* [artiștii] *cedează. Trebuie să-și restrîngă tot mai mult aspirațiile inițiale, așteptările. În aceeași măsură, se închid tot mai mult în ei înșiși. Ajung pînă la a osîndi, acum, și a socoti primele iluzii ca pe o greșeală dăunătoare, aducătoare de suferință. Cu toate acestea, dacă ne uităm atent, dacă recuperăm cu dragoste trează fiecare moment al operei lor, dacă ne pricepem să descifrăm corect textul discursului lor, dacă izbutim să scoatem la lumină partea lor mai puțin evidentă, cea mai secretă, dar permanentă și chiar precumpănitoare, ne dăm seama că niciodată, în ei, nu are cîștig de cauză renunțarea definitivă, că niciodată ei* (scriitorii, artiștii, oamenii — n.n.) *nu cedează cu totul în fața forței negative ce tinde să-i copleșească.* [...] *Misiunea mea... este de a sesiza și de a reliefa această parte ascunsă, de a recupera ceea ce constituie mesajul tainic al scriitorului: acela care, la urma urmei, contează și dăinuiește. Astfel, printr-o asemenea operație, printr-o asemenea aducere sub conul de lumină, această tăcută, dar atotputernică moștenire poate fi recuperată și în noi înșine, poate să devină o zestre a noastră. În noi, ca și în oricine altcineva, devenit cititor* (spectator — n.n.) *atent și afectuos: ca o invitație la viață, la rezistența în fața vieții, oricare ar fi ea, pentru ca să putem crede în viață, pentru ca să putem crede în noi înșine, într-un loc și într-o menire a noastră în viață"*.

Ceea ce, la prima lectură a acestor gînduri, pare oarecum retoric sau utopic, a avut în îndelungata practică de docent și de critic și de scriitor a lui Guarnieri o acoperire fără fisuri. Confirmarea, poate cea mai autorizată,

vine din partea lui Carlo Bo, critic ilustru și rector al Universității din Urbino, care îl numește pe Guarnieri „paznic al farului" și „înger păzitor" al literaților, și adaugă, fără să-și dea seama, poate, că atinge o chestiune de metodologie: „*A fost primul, în ordine cronologică, care i-a susținut pe Gadda, Vittorini, Montale, Bonsanti.* [...] *Aș zice că nu a greșit aproape niciodată* [...], *iar dacă în anumite momente nu* a r f i e x i s t a t î n p r e a j m a l u i G a d d a, *multe lucruri ar fi fost altfel*". Am subliniat tocmai conceptul care — însoțind, mai exact contopindu-se cu o posibilă „poetică" personală — definește pasiunea etică și estetică a criticului: *a fi în preajma artistului.* (Firește, cu tot ceea ce înseamnă o asemenea situație — asemănătoare, într-un fel, tradiției semnalate de Arnold Hauser în *Istoria socială a artei*, atunci cînd scrie despre raportul „umanist" dintre cărturar și artistul plastic considerat încă artizan raport de formare ideologică și culturală a acestuia din urmă, din partea celui dintîi.). Exemplul lui Guarnieri propune criticului cinematografic o aventură fascinantă: aceea de a nu se mulțumi cu lectura filmelor, cu descoperirea și analizarea momentelor fericite de „poezie", cu căutarea și găsirea unui loc, cît mai fin aproximat, în ierarhia valorilor, ci de a veghea necontenit la păstrarea prospețimii dintîi a artistului, la recuperarea avînturilor inițiale sau, cum ar fi spus Arghezi, la rezolvarea benefică a „*problemei menținerii în stare vie*" a omului, ceea ce „*consistă în păstrarea unui fragment de naivitate, care salvează de înțepenire*". Această veghe credincioasă, golită de orice pedagogie scolastică (și școlărească, pentru a distinge doi termeni deseori confundați), acest „*a fi în preajma artistului*", ca un modern, dezinvolt și absolut dezinteresat „*serviciu de asistență sufletească și artistică*", fie și numai în ipostază de interlocutor avizat, presupune desigur o legătură între critic și artist, entități ce fac parte dintr-o aceeași cultură, respirînd același aer al timpului (deși operația propusă de Guarnieri poate fi aplicată și clasicilor). Impulsul e cu atît mai ispititor, cu cît pleacă de la cultivarea literaturii și artei contemporane, ceea ce convine și discursului nostru, aici, dedicat unor autori de filme cu precădere trăind chiar în clipa de față și unor opere „evocînd prezentul".

E utopic, oare, să gîndim, și pentru cinematograful nostru, la o înseriere de „cupluri" cineaști-critici? În tra-

diția literaturii noastre — ca și, normal, în aceea a literaturii universale — asemenea cazuri „celebre" există, sînt consemnate, și nu e de înțeles de ce, în raportul Maiorescu—Eminescu, de exemplu, se vînează, uneori cu prea multă ardoare, „vinile" și erorile criticului, în timp ce e limpede că dacă acesta nu ar fi fost „în preajma poetului", multe lucruri „ar fi fost altfel"... Ce alt motiv de mîndrie pentru un critic de film ar putea fi mai dătător de satisfacții decît acela de a fi un însoțitor competent și fidel al parabolei cineastului-artist, și nu numai prin intuiția unor valori sau contribuția la „consacrare" sau la „lansare", ci, în primul rînd, prin salvgardarea tinereții sale? Deocamdată, nu se cunosc asemenea „logodne" și faptul nu e de natură să favorizeze evoluția cinematografului autohton. (Carența e de atribuit ambelor părți, dar parcă mai vinovat e cineastul, carență care, potrivit unei vechi și melancolice constatări a lui D.I. Suchianu, a fost astfel formulată: *„Marele defect al cineastului român e că nu întreabă în viața lui pe nimeni"*; de aceea, criticului nostru i se cere o abilitate „pedagogică" în plus, aceea de a depăși această reticență sau jenă sau neîncredere a cineastului, transformînd-o în gest fratern de colaborare, o colaborare care să nu atingă, doamne ferește, drepturile de autor!). Tocmai în acest spirit, nu e vorba, nici pe departe, în considerațiile noastre, de simple „amiciții" de cafenea, și cu atît mai puțin de zeflemista definiție argheziană a *„cumnatului de crîșmă"*; dimpotrivă, e vorba de o înaltă părere și convingere, pe care le întreține criticul însuși în raport cu propria sa menire civilă și civică, etico-poetică, în care își topește cultura și sentimentele înflorite în conștiința sa.

Și cum aș fi putut să uit mențiunea lui Aristarco, în *Istoria teoriilor filmului*, avînd darul să ne sporească stima față de profesorul de la Pisa, cel care l-a chemat la catedră pe Guarnieri: *„Luigi Russo a insistat de multe ori asupra faptului că* ș i  c r i t i c i i  a u,  s a u  a r  t r e b u i  s ă  a i b ă,  o  p o e t i c ă  a  l o r, *delimitată de capacitatea lor filosofică, de gustul literar, de experiențele și chiar de pasiunea lor politică"* (subl. n.). Mă simt îndemnat, de acest enunț tocmai, să-mi închei simili-introducerea de față cu precizarea că „metodologia" critică, încropită oarecum molièrește, pragmatic, adică luînd tot ce-mi convine de unde-l găsesc, nu va fi un detestabil *hybris*, un *„embrassons nous* pluridisciplinar", ci va însemna, de la caz la

caz, apelarea la un anumit instrument, la un anumit principiu, acordînd prioritate — se înțelege — ideilor care mi se par mai avansate (și mai eficace), în spiritul materialismului istoric, atît în favoarea „sectorialității", cît și a „totalității" temei propuse: *opere evocînd prezentul*. Și, dacă mă gîndesc că în *Profesiune: filmul* (1979), prefața se limita la afirmarea „dreptului criticului la experiment", astăzi simt nevoia, ca deziderat măcar, de a susține dreptul criticului de film la o *poetică* proprie, deși aceasta nu era absentă nici înainte, dar era mai puțin conștientă. Să încerc o sintetizare a ei, a „poeticii" inspiratoare și, în același timp, echilibratoare.

Dincolo de învățătura lui Gramsci (asupra căreia nici nu am mai insistat aici) — cu ideile despre opera „național-populară", despre critica deloc frigidă, ci pasionată, militantă, cu corecta evaluare a raportului conținut / formă și altele încă —, am reținut exigența lukácsiană în legătură cu „totalitatea" reprezentării omului și a lucrurilor, care ar merita o precizare, acum, în încheiere. Aparent, pentru spiritele mai puțin exersate, s-ar părea că se cere operei de artă, filmului, în speță, o cuprindere a tuturor elementelor din spațiul și timpul realității; or, e vorba, de fapt de o „totalitate" aplicată după o prealabilă selecție a momentelor semnificative din viața unui personaj, dintr-un eveniment istoric etc. Însăși această alegere, această opțiune face parte din geneza operei și atestă capacitatea creatoare a artistului. *Non multa sed multum*: nu multe lucruri, ci mult din ceea ce s-a triat; *multum* anunță tocmai „totalitatea". Artistul, cineastul, trebuie să știe mult despre fantasmele fanteziei sale, dacă e posibil chiar „tot". De o mare importanță, pentru mine, s-a dovedit a fi poziția, gata de angajarea în cele mai temerare turniruri artistice, a fraților Taviani, care pun la temelia propriei lor opere triada pasiune politică/ironie-fantezie-utopie, după părerea mea extrem de importantă, fie pentru procesul creator, pentru geneza operei de artă filmică, fie pentru acțiunea criticii. Ironia (fină) trebuie înțeleasă în accepțiune engelsiană, de „distanțare" în raport cu materialul de viață ales; fantezia a fost definită în articolul, menționat, al Tavianilor; iar prin utopie se cuvine a fi văzută — așa cum face și Guarnieri — năzuința *(nisus)* pozitivă spre o concepție deschisă asupra vieții, cea menită să determine pașii înainte ai speciei umane.

Nu poate rămîne indiferentă, în această privință, nici teza lui Peter Lilienthal cu privire la „pașii mărunți" care în viitor vor determina schimbări mari, lansată la apariția filmului *Hauptlehrer Hofer* (*Invățătorul Hofer*, 1974), în care e vorba de aparent infima contribuție a acestui dascăl de țară la transformarea mentalității unor săteni de lîngă Strassburg, la începutul secolului. În sfîrșit, asimilarea unor unghiuri critice avantajoase și eficace, sugerate din laturi multiple, de la „metoda sociologică" la cea „semiotică", fără a cădea în mreaja exclusivă a vreuneia și fără a-mi uita, se înțelege, propunerile sistematice și interpretările din primul volum al *Aurului filmului* și din altele, precedente.

O asemenea poziție, considerată din unghiul exigențelor actuale ale criticii literare și de artă românești, nu e nici „sectară", nici „oportunistă", nici „cosmopolită" sau „hibridă", fiindcă ea nu își poate statornici sarcinile și misiunea politică și estetică a unei cunoașteri „totale" a scibilului uman, decît acționînd fără prejudecăți, fără bariere dogmatice, cuprinzînd pînă și argumentele adversarilor ideologici: „*Omul de cultură* — atrăgea atenția Silvio Guarnieri în pasionata sa pledoarie din *Intelectualul în partid* (*L'intellettuale nel partito*, Marsilio editori, Venezia, 1976) — *trebuie și poate să-și susțină propriile rațiuni numai cunoscînd și asimilînd și rațiunile ce se opun celor proprii... El trebuie să fie complet deschis tuturor sugestiilor, tuturor îmbierilor celor mai felurite cunoștințe, ale celor mai felurite experiențe și propuneri, care ies, tocmai, din sfera liniei de gîndire, a ideologiei ce și-a asumat*". Căci, reia într-o altă pagină același autor, „comunistul a cărui cultură politică e dezintegrată, adică nelegată de toată cultura, neîmplîntată în istoria civilizației, nu are și nu poate avea o conștiință politică și cade pradă primei dezamăgiri, primei dezmințiri"; dimpotrivă, „*specialistul comunist va trebui să fie solicitat de către partid, îndemnat să-și comunice propriile cunoștințe, propria cultură și partea cea mai bună a acesteia, celorlalți tovarăși, inclusiv, ba chiar cu precădere, celor mai îndepărtați de cultură, celor mai nepregătiți, pentru a-i introduce într-o lume care e și a lor și care trebuie să fie a lor; el, intelectualul, nu trebuie să se simtă un străin în fața tovarășilor săi... ci lui îi revine primul efort de a birui prima reținere, prima reticență, de a depăși prima greutate spre a ajunge la integrare, adică la un veritabil, organic consorțiu uman*". Toate acestea

însă, nu sînt apeluri nici retorice, nici abstracte, ci intim înnodate, în spiritul și în termenii filosofiei practicii, ai materialismului istoric, cu șansele revoluției, ținîndu-se seama că *„revoluția nu e niciodată un act extrem și disperat căruia să i ne încredințăm, renunțînd la asumarea oricărei răspunderi, a unui complet control al nostru și al realității, ci e o operă de lentă, tenace și atentă educare, de maturizare calculată și conștientă... ținînd să construiască, să formeze. să creeze acele instituții în care să se poată realiza mai bine noua morală și noua mentalitate, noile moravuri. Actul revoluționar nu e unic, nu se epuizează în sine însuși, ci se naște, se afirmă, se desfășoară, continuă; el trebuie să îmbibe fiece societate, trebuie să-i constituie rațiunea primă, dacă societatea se vrea deschisă unui progres natural, unei firești dezvoltări a omului"*.

Privind cu oarecare atenție și aprofundînd conotațiile cele mai sugestive, intim cuprinse în încercarea de a-mi clădi o proprie „poetică" a actului critic, observ că — în fond — principalele linii directoare ale acestei propuneri converg cu hotărîre spre punctele de foc ale gîndirii revoluționare contemporane din țara mea. Există posibilitatea unei articulări organice, armonioase, ferite de înțepeniri, din care reies atît originalitatea acestei gîndiri românești, în sensul adaptării la o specifică realitate națională, cît și continuitatea unei tradiții de inițiative și experiențe ale socialismului internațional, cu sorgintea în moștenirea cea mai solidă și mai viabilă a întregii mișcări muncitorești de orientare marxistă, materialist-istorică.

Dar, cum e și firesc, orice „poetică personală" a unui critic român se cuvine să-și aibă rădăcinile în politica culturală a Partidului Comunist Român, în programul acestuia, în cuvîntările secretarului general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu — fie în cele nemijlocit politice, fie în cele care acordă prioritate problemelor literaturii și artelor — tocmai pentru că *„îndeplinind rolul de centru vital al întregii națiuni, partidul trebuie să asigure funcționarea armonioasă a tuturor sectoarelor de activitate. De la partid trebuie să radieze lumina și căldura care să dinamizeze întreaga societate românească"*. Am reprodus unul dintre pasajele cele mai elocvente și mai emoționante ale *Cuvîntării* tovarășului Nicolae Ceaușescu la *Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative* (din 2-3 august 1983, la Mangalia); gîndirea și patosul revoluționar

al acestei cuvîntări, anvergura ei, sînt însă mult mai vaste și mai profunde, angajînd însăși esența întregii activități de construcție socialistă: „*Trebuie să înțelegem că lupta revoluționară nu s-a încheiat odată cu răsturnarea claselor asupritoare și cucerirea puterii* [...]. *Se poate afirma că etapele care au urmat nu au fost mai ușoare; dimpotrivă, unele au fost chiar mai grele decît lupta pentru cucerirea puterii, pentru că acestea au cerut o înaltă pregătire, înfăptuirea unor mari transformări revoluționare în întreaga societate.* [...] *Trebuie deci să avem permanent în vedere că procesul revoluționar, lupta revoluționară nu s-au încheiat, ci ele continuă în noile condiții istorice*". Aceasta implică din partea cineastului, a criticului, o ardentă pasiune politică și dacă „*centrul vital al întregii națiuni*" e ca o vatră unde s-a aprins o flacără perpetuă, fiecare dintre noi, fiecare individ creator își aprinde torța propriei meniri în viață de la această sursă. Cum? Fiecare dintre noi desfășoară o activitate, fiecare dintre noi e un specialist, mai mult ori mai puțin calificat, în propriul cîmp de manifestare. Dar pasiunea sa nu se alimentează doar din izvorul „sectorial" al profesiunii, ci mai are nevoie de încă ceva, esențial, determinant: ridicarea cunoștințelor profesionale, tehnice, științifice reprezintă o cerință fără îndoială foarte importantă, dar, concomitent „*este necesar să dezvoltăm și mai puternic spiritul revoluționar de luptă*", cum se arăta în cuvîntarea de la Mangalia, insistîndu-se asupra faptului că specialiștii în orice ramură de activitate — deci și în domeniul artei, al artei filmului —, „*trebuie să fie buni specialiști, dar, în același timp, trebuie să fie buni revoluționari, să îmbine cele două laturi ale cunoașterii cu spiritul de luptă pentru transformarea revoluționară a lumii*". Și conceptul engelsian de detașată „*ironie fină care este un indiciu că poetul este stăpîn pe creația sa*", cu un remarcabil potențial liberatoriu? Îl citim în invitația la exercitarea democratică a „spiritului critic și autocritic", în necesitatea „analizei temeinice a stărilor negative", în „recunoașterea deschisă a lipsurilor", întărite încă odată, prin apelul la pasiunea muncii și a faptei imediate, privite atît din miezul fierbinte al vibrației pentru o cauză, cît și din perspectiva detașării lucide, a „distanțării" critice și autocritice: „*Propaganda noastră trebuie să arate cu toată claritatea că socialismul nu este un marș triumfător, ci un drum de muncă și luptă revoluționară!*"

Nu am vorbit, încă, de constituentele *fanteziei* și *utopiei* (pozitive, se înțelege): să fie ele, oare, ignorate? Încă în ianuarie 1978, președintele Nicolae Ceaușescu le scotea în evidență fără echivoc, așezîndu-le în directă relație cu necesitatea cunoașterii prin educație și instruire: „*Trebuie învățat și iar învățat, studiat și dat — ca să mă exprim într-un limbaj mai plastic — frîu liber gîndirii, creației, imaginației, bazîndu-ne însă pe realități, pe studierea cerințelor dezvoltării economico-sociale*". (Aceasta, să nu uităm, în prelungirea ideilor expuse în raportul la Congresul al IX-lea: „*Progresul culturii socialiste se bazează pe cunoașterea și însușirea a tot ce are mai înaintat arta și cultura mondială, pe dezvoltarea largă a schimbului de valori spirituale între popoare*".) Revenind la cuvintele pronunțate de tovarășul Nicolae Ceaușescu în ianuarie 1978 — cu ocazia conferirii titlurilor de doctor în științe politice și în economie —, e cu neputință, pentru cei care se ocupă de artă, de cultură, mai ales, să nu rețină formula atît de fericită și de avantajoasă propriei creativități: „*Nu se poate să fii revoluționar, să fii comunist, fără a avea și imaginație, fără a-ți înfățișa cum va arăta ziua de mîine, fără a visa la fericirea poporului, a națiunii*". În aceeași arie se cuvine a fi asimilată în procesul genetic al operei de artă, dar și al intervenției critice, referirea — tot la consfătuirea de la Mangalia — la „nevoia de modele", la plămădirea de personaje și caractere apte „*să constituie un model de muncă și de viață.* [...] *Chiar dacă cîteodată trebuie să înfrumusețăm un erou, e bine ca el să devină model, ca tineretul să știe, să înțeleagă că așa trebuie să fie!*"

Ne reamintim, astfel, la distanță de o jumătate de secol, acutele observații ale unui gînditor în concepția căruia „adevărul este întotdeauna revoluționar", Antonio Gramsci: „*Pentru omul politic, orice imagine «fixată»* a p r i o r i *e reacționară: omul politic ia în considerare întreaga mișcare în devenirea ei. Artistul trebuie, în schimb, să aibă imagini «fixate» și turnate în forma lor definitivă. Omul politic își imaginează omul așa cum este și, în același timp, așa cum ar trebui să fie, pentru a atinge un anumit țel.* [...] *Artistul reprezintă, în mod necesar, «ceea ce este», într-un anumit moment, personal, non-conformist etc., realist*". Evident, acestea nu sînt ipostaze ale unei contradicții ireductibile: din contră, fie în procesul general de dezvoltare a culturii și a educării prin artă, pentru artă, întru artă (cum voia

Marx), fie în geneza fiecărei opere în parte, în creativitatea proprie a artistului, a cineastului, e vorba de termenii dialectici ai unei sinteze menite să integreze, tocmai, politica și cultura, politica și arta. În gesturi concrete, în realizări finite.

Și iată cum, în felul acesta, tinde să se rotunjească, să se împlinească — sper — cu necesitate și în seninătate funcția și rostul criticului, în a cărui „poetică personală" intră să facă parte și oferta unei lucide, eficiente, „trăsuri de unire" nu numai între artist și public, nu numai între artist și artist sau între artist și gîndirea despre artă, ci și între artist și exigențele omului politic. Este o sarcină, revoluționară, în plus, implicînd un spor de „conștientizare", mai exact de reponsabilizare a criticii, a esteticii, a istoriei literaturii și artelor. Bineînțeles, portretul ideal conturat de mine, prin acumulări și agregări progresive, uneori trudnice, de îndatoriri și de sarcini, nu e unicul, nu e universal obligatoriu; la urma urmei, fiecare critic își construiește propriul „model" și își urmărește propriile țeluri, în contact cu idealurile societății. Dar nimeni nu poate nega, pe de altă parte, ca fiind reconfortant, mai mult: stimulator, faptul că orice critic deschis unei combativități militante are, în deslușire hegeliană, *dreptul* la o asemenea *datorie*. Un drept politic și civic, dar și cultural, estetic, la o nobilă îndatorire patriotică, limpede într-un sfîrșit de secol (și de mileniu) tulbure, amenințat încă de incertitudini, cum e cel pe care îl străbatem acum. O datorie tradusă, aici, într-o „poetică programatică" pe care mă voi strădui să o respect cît mai fidel, măcar în elementele ei fundamentale, în însăși „poetica în act", adică în discursul critico-stilistic concret, știut fiind că acesta apare întotdeauna diferit de proiectul teoretic.

# Spiritul documentar

Așa cum s-a întîmplat în literatură sau, într-o măsură mai mare ori mai mică, în aproape toate artele tradiționale, și în arta filmului a fost statornicită, aproape imediat după născocirea mijlocului ei de comunicare, o dualitate relativ rigidă, o înaintare pe două făgașuri „opuse" și paralele: pe de o parte, „realismul", „naturalismul", „documentarismul"; pe de altă parte, „ficțiunea fantastică", „magia", „fabulosul". Cap de serie, în primul caz, unul dintre inventatori, Louis Lumière, iar în cel de-al doilea, fantasmagoricul Georges Méliès. Lucruri știute și răsștiute. Mai puțin știut, însă, e faptul că istoricii și teoreticienii din ultima vreme au redus simțitor distanțele și decalajele dintre cele două tendințe. S-a observat, de exemplu, că — în ciuda formulelor niciodată ofilite ale „vieții surprinse asupra faptului" și ale „vieții surprinse pe viu", în ciuda afirmației, convinse de altfel, a părintelui însuși: *„Subiectele pe care le-am ales pentru filmele mele dovedesc că voiam doar să reproduc viața"* — legendarul *La sortie des usines Lumière* (*Ieșirea din uzinele Lumière*, 1895), supus unei analize atente, permite să se întrevadă, dacă nu chiar să se vadă, o anumită „manipulare", o anumită intenție de organizare a scenelor în sens „artistic". Prin urmare, nu mai poate fi vorba nici măcar în primele documente (sau documentare), în ceea ce a fost numit „universul Lumière", de o simplă reproducere mecanică a realității: *„Atît cît ajunge pentru a dezminți iluzia, foarte greu de înlăturat, izvor de echivocuri întru înțelegerea fenomenului cinematografului, că viața se poate transfera, intactă și nemediată, pe ecran"* — comentează Fernaldo Di Giammatteo, în *100 film da salvare*

(*100 filme de salvat*, Mondadori, Milano, 1978). La rîndul său, Aristarco e de părere că *„un document de forța «Ieșirii din uzinele Lumière» se pretează la a fi considerat ca «totalitate», ca un ansamblu, ca o celulă în care*, in nuce, *sînt cuprinse toate caracteristicile pe care organismul, în creșterea sa, le va pune în evidență"*. Mai mult, dimensiunea narativă, de „spectacol", a acestui „scurt-metraj publicitar" (cum l-am defini astăzi) e dată, conturată, adaugă Aristarco, și de *„ieșirea, după aceea, a muncitorilor, a patronilor în trăsură, într-o curte aproape pustie, asumînd semnificația unei ciocniri dialectice, sociale și chiar morale, care dacă nu aparține filmului, e asimilată, fiindu-i proprie, de spectator"*.

În aceeași ordine de idei merită să fie (re)amintite atitudinile exemplare, în felul lor, ale unui teoretician de anvergura lui Siegfried Kracauer și ale unui cineast de notorietatea lui Jean-Luc Godard. *„Dacă cinematograful se naște din fotografie* — scrie Kracauer în fundamentalul său studiu *Film : întoarcere la realitatea fizică* (1960) — , *vom putea întîlni și în el tendințe realiste și tendințe creatoare. N-a fost desigur o pură întîmplare că ambele tendințe s-au manifestat una alături de cealaltă, imediat după nașterea mijlocului de comunicare. În încercarea de a îmbrățișa încă de la început întreaga gamă a experiențelor cinematografice, fiecare tendință a făcut tot posibilul pentru a epuiza propriile posibilități. Șefii de școală au fost Lumière, riguros realist, și Méliès, care dădea curs liber fanteziei sale"*. Godard, normal, se manifestă mai curînd sub parasolul calamburului și al paradoxului : *„Se spune : Lumière e documentaristul, iar Méliès — fantezistul. Dar astăzi, uitîndu-ne la filmele lor, ce vedem? Îl vedem pe Méliès cum îl filmează pe regele Serbiei, primit de președintele Republicii, adică : jurnal de actualități. Și îl vedem totodată pe Lumière cum filmează, la el acasă, o partidă de «belotă» în stilul lui* «Bouvard et Pécuchet», *adică : ficțiune. Să spunem, cu mai multă exactitate, că ceea ce îl interesa pe Méliès era ordinarul în extraordinar, iar pe Lumière — extraordinarul în ordinar. Louis Lumière, prin intermediul impresioniștilor, era deci, cu adevărat, urmașul lui Flaubert, precum și al lui Stendhal, căruia i-a purtat oglinda pe străzile orașelor"*. Rămîne, astfel, ferm stabilit — pentru multă vreme de acum înainte, cred — că este cel puțin imprudent să se păstreze, ca entități închise în sine și opuse una alteia, filmul documentar și filmul de ficțiune, acceptîndu-se în schimb, cu seninătate,

nu neapărat produsul hibrid al unui amalgam de tendințe, ci funcția de „componentă dialectică", mutuală, a celor două ipostaze. Chiar filmînd scenografii „reconstituite" sau complet inventate, cineastul oferă — orice ar face, orice ar zice — un document „prelucrat", mediat, desigur nereproducînd brut, fotografic, viața; și, viceversa, un unghi particular al aparatului, un „accident" în cadrul oricum „manipulat" al „presei filmate", al actualităților, vor strecura o adiere de închipuire și de „spectacol". În alți termeni, narativitatea și imaginația nu sînt excluse din documentar, iar filmul de ficțiune — vrînd-nevrînd — e totdeauna și „documentat", reprezintă și „un punct de vedere documentat", cum voia Jean Vigo.

Această răspîndită și aproape unanim acceptată credință în viabilitatea celor două direcții fundamentale în dezvoltarea filmului, ca și permanentul lor joc de contaminare (nu neapărat de hibridizare) i-au înlesnit lui Alexander Kluge, „bătrînul cetății" Noului Film German, posibilitatea și dezinvoltura de a formula un întreg „pachet" de teze, nouă la număr, cu privire la centralitatea universală a *spiritului documentar* în cinematograf, în viitorul acestuia: 1. *«Principiul documentării» aparține de la bun început filmului. Aceasta nu înseamnă nimic altceva decît «obiectualitate», concretețe* (Sachlichkeit)..."; 2. „*Acest principiu al documentării, valabil pentru toate filmele, nu e totuna cu genul filmelor documentare. Acest gen își are clasicii săi — schema sa. Schema s-a cristalizat în anii douăzeci și apare, astăzi, în cele mai multe pelicule documentare, mai săracă decît principiul documentării*"; 6. „*O înnoire, o primenire a filmului de ficțiune* (Spielfilm) *ori va veni de la spiritul documentării, ori nu va mai veni deloc*"; 7. „*Documentarea ca rădăcină comună a rudelor sărăcite: filmul și filmul documentar*"; 8. „*Toate filmele documentare, cele autentice, documentează; toate filmele radical experimentate acționează în jurul unui sîmbure documentar*"; 9. „*Avangardiștii sînt documentariști (pînă cînd nu-i răpune propria lor schemă)*". Materialitate, concretețe, „realitate fizică", obiectivitate, naturalețe, sub soarele lor crește arborele de pîine al filmului narativ (realist sau numai naturalist), menit să hrănească *toată* cinematografia: „*Se poate spune: «Bun!, de acum vom fi toți neconcreți». De acord, dar întotdeauna numai și numai pe un fundal de concretețe...*" — își întregește prima dintre teze Alexander Kluge. Fără să

săpăm prea adînc în substanța acestei concepții, ea se susține aproape de la sine: e ca și cum s-ar spune că nimic din ceea ce e „materie" nu e străin filmului. Materială este și cea mai absurdă fantasmagorie produsă de imaginația unui oniric; ea va curge mereu pe o albie „realistă". Precauția unei asemenea viziuni (de integrare teoretică) și-o luase și Lukács, firește în perspectiva depășirii unei pauperizări a operei de artă prin naturalism: *„Nu e deloc necesar, după opinia noastră, ca fenomenul emblematizat artistic să fie împrumutat ca fenomen din viața de toate zilele și nici măcar din viața reală, în general. Cu alte cuvinte: chiar și cel mai extravagant joc al fanteziei poetice, fumegozitatea cea mai exagerată în reprezentarea fenomenelor sînt pe deplin conciliabile cu concepția marxistă a realismului"* (*Prolegomene la o estetică marxistă despre categoria particularității*). O probă, nemarxistă, a acestei poziții e adusă de campionii „cinematografului direct", care cheamă la adunare, într-un singur enorm buchet, aproape întreaga producție cinematografică a lumii și, cu preponderență, operele importante, de la *Nanook* la *Profesiune: reporter*.

În același context, nu e lipsită de interes intervenția — polemică, se înțelege, și deopotrivă „defulantă", liberatorie, în problematica mereu actuală, mereu spinoasă, a raportului dintre realism (țintă supremă) și naturalism (primejdie permanentă, în deosebi pentru film) — a lui Pier Paolo Pasolini, într-un cursiv din 1967, *La paura del naturalismo (Frica de naturalism)*, în care poetul-cineast-eseist răspunde întrebării „cui i-e teamă de naturalism?". Nu este foarte lung, acest cursiv, în schimb e edificator:

*„Toată lumea susține că cinematograful e, prin însăși substanța sa, naturalist. Eu îndrăznesc, într-adevăr, să zic: «Dacă prin intermediul limbajului cinematografic vreau să exprim un hamal, iau un hamal adevărat, propriu-zis, și-l reproduc: corp și voce». Atunci Moravia rîde: «Poftim, cinematograful e naturalist, după cum bine vezi. E naturalist, e naturalist! Dar cinematograful e imagine. Astfel, numai reprezentînd un hamal mut (bine) tu poți face cinematograf cît de cît non naturalist». «Ba deloc», zic eu, «cinematograful e, „semiologic", o tehnică audiovizuală. Prin urmare: hamal în carne, oase și voce». «Ha, ha, neorealismul!» face Moravia. «Da, eu, făcînd cinematograf — nu un film al meu — făcînd cinema, dacă trebuie să exprim un hamal îl exprim luînd un hamal adevărat, cu fața, carnea și limba în care se exprimă». «Ah, nu, aici greșești» — cel care vorbește e Bernardo Bertolucci — «de ce să pui un hamal să spună ceea ce el spune? Trebuie să-i arăți gura, dar în gura lui trebuie să pui cuvinte filosofice (cum obișnuiește Godard, se înțelege)».*

*Aici discuția ia sfîrșit: pentru că nimeni nu va putea să-i scoată din cap lui Moravia că «cinematograful e imagine» și că, în același timp, este, prin sine însuși, naturalist; și nimeni nu va putea vreodată să scoată din capul lui Bernardo Bertolucci că hamalii trebuie să vorbească precum filosofii. Să spunem, totuși, că spectatorul vede un hamal mut; hamalul* u n u i *film. Un hamal mut, splendid fotografiat: imagine, așadar. De ce îl recunoaște spectatorul? Pentru că e un hamal din realitate. În* a c e l *film, va fi cum doriți, în* c i n e m a t o g r a f, *însă, e la fel ca în realitate. Reprodus. Ca să-l exprim, fie chiar ca imagine, îl folosesc pe el însuși.*

*Acum, să ne închipuim că hamalul acesta vorbește ca Hegel. Ei bine, este un hamal care vorbește ca Hegel. Cum așa? În realitate — fie și într-o împrejurare ciudată a realității — n-ar putea, oare, să existe un hamal care vorbește ca Hegel? Prin urmare, un hamal care zice «Ba pe-a mă-tii» sau un hamal care zice «Teză și antiteză» sînt, pînă la urmă, amîndoi, personaje ale realității, pe care cinematograful le reproduce așa cum sînt.*

*Dar de ce, de ce atîta frică de naturalism? Ce ascunde această frică? N-o fi ascunzînd, cumva, frica de realitate? Și nu sînt, oare, tocmai intelectualii burghezi cei cărora le e frică de realitate?*

*Prin realitate înțeleg lumea fizică și socială în care trăim, oricare ar fi această lume. Cine se exprimă, prin orice sistem de semne, nu poate totuși să interpreteze o atare realitate de evocat* (fie prin simboluri de natură semnică, fie prin simboluri de natură figurală), *decît într-un mod istoric, și prin urmare realist. Hamalul mut, pură imagine, ce este? Este ideea estetică a unui hamal, pe care o are un burghez care cu hamalul acesta nu are nimic de împărțit. Hamalul care, în schimb, vorbește de dialectică e apocrif și pretextual: și el se află în serviciul unui burghez cu care prea puțin are de împărțit. Adică, între un burghez și un hamal nu poate să existe decît o legătură de simpatie umană, ca și cum ai spune canină. Noi, burghezii, sîntem cu toții rasiști. Or, eu nu vreau să fiu. Și vreau ca un hamal să fie un hamal: vreau, adică, să nu fie nici o imagine care-mi place, nici megafonul filosofiei mele.*

*Hamalul* cinematografului *este, așadar, același hamal ca și cel din realitate: și fiindcă cinematograful e o tehnică audiovizuală, hamalul se înfățișează și vorbește ca în realitate. Dar hamalul dintr-*un *film? Cinematograful e un plan-secvență infinit — am mai spus-o de zeci de ori — e ideala și virtuala reproducere infinită, datorată unui aparat invizibil care reproduce aidoma toate gesturile, faptele, cuvintele unui om, de cînd se naște și pînă cînd moare.*

*Hamalul dintr-*un *film anume — spre deosebire de hamalul* cinematografului, *care e un hamal viu — e un hamal mort. De îndată ce cineva a murit, de fapt, se împlinește o rapidă sinteză a vieții sale abia încheiate. Cad în neant miliarde de gesturi, expresii, sunete, voci, cuvinte, și supraviețuiesc doar cîteva zeci sau sute. Un număr enorm de fraze pe care le-a rostit în fiece dimineață, la amiază, seara, în nopțile vieții sale, cad într-un hău nesfîrșit și tăcut. Dar cîteva dintre aceste fraze rezistă, ca prin minune, se înscriu în memorie ca niște epigrafe, rămîn suspendate în lumina unei dimineți, în întunericul dulce al unei seri: nevasta sau prietenii, amintindu-și-le, plîng. Într-un film, acestea sînt frazele care rămîn. E naturalist, desigur, să alegi un hamal în carne și oase, adevărat așa cum adevărat e fiecare dintre noi, în această clipă în care sîntem vii, cu vorbele sale, cu limbajul și cu pronunția sa, dar* alegînd *una dintre acele fraze care, din întîmplare, au avut relief, s-au salvat ele într-un fel sau altul de la dezastru, sau umplu inima de dor?"*

Îmbogățiți cu asemenea idei și puncte de vedere, vom pătrunde, cred, mai senin tîlcurile unor filme exemplare întru atestarea biruitorului *spirit documentar*. Rezultatele la care s-a ajuns, în ultima vreme — sub acest semn — sînt de-a dreptul uluitoare și provin din cele mai variate surse și direcții, dominate însă de un nou spirit (documentar): *spiritul televiziunii* sau — dacă pe unii i-ar deranja apropierea prea intimă a termenilor spirit și televiziune — o „modalitate televizuală de comunicare".

## „Zelig"

Un extraordinar exemplu ne-a fost oferit, pe o brechtiană tavă de argint, relativ recent, în 1983, nici mai mult nici mai puțin decît de către Woody Allen, prin *Zelig*. Dincolo de prezența unor teme și motive recurente din poetica cineastului american, primordială apare, după opinia mea, în cazul acesta, structura narativă în chip de *fals documentar*, la jumătatea drumului dintre jurnalul de actualități cinematografice și ancheta TV. Oricare spectator, neavertizat, pînă și cel mai călit în citirea de filme pe ecran, poate cădea, victimă inocentă, în capcana „documentaristă" întinsă de autor: viața lui Leonard Zelig, personaj absolut imaginar, este pas cu pas reconstituită („retrăită") filmic — așa cum voia Pasolini, gîndindu-se la „rezumatul" vieții oricărei persoane, după moarte —, de parcă ar fi vorba de monografia unei ilustre figuri, istoricește atestată, cu o incredibilă forță de persuasiune a mijloacelor de comunicare. Allen propune mai multe straturi și canale de transmitere a mesajelor, diferențiate prin însăși tratarea peliculei, în funcție de succesiunea „vîrstelor" personajului. De pildă, pentru a „garanta", pentru a „gira" autenticitatea povestirii sale, Woody Allen îi aduce pe micul/marele ecran, ca „specialiști" consultați în interviuri, pe Susan Sontag, pe Irving Howe, pe Saul Bellow, pe Bruno Bettelheim: imaginile lor apar în culori și corespund, cu o perfect mimată gravitate, celor mai firești conversații/consultații la televiziune. Dimpotrivă, reparcurgînd itinerarul eroului său (născocit, repet), autorul apelează la alb-negrul anilor '20—'30, virat adeseori, mai exact, tăbăcit (așa cum se procedează cu pieile) în vederea obținerii unei desăvîrșite iluzii a fotogramelor de cine-jurnal din epocă, a patinei

lor caracteristice. Teribil! Lăsînd la o parte conținuturile amuzantului pamflet îndreptat împotriva cameleonismului și conformismului social, neliniștitoare pentru orice cuget curat (de cinefil sau nu) devine perfecțiunea cu care se poate restitui cu deplină candoare — adunînd autentice, dar și false materiale de arhivă, de „letopiseț", sau fotografii șterse, decolorate, de ieri și de alaltăieri — chipul, ființa în mișcare a unei plăsmuiri fantastice, de parcă aceasta ar fi istoric verificabilă și verificată, aievea întîlnită cîndva în viață. Lauda cuvenită cineastului pentru abilitatea și virtuozitatea sa tehnico-expresivă se preschimbă în teamă, fiindcă *Zelig* constituie suprema dovadă a capacității filmului de a minți, de a amăgi, de a face să treacă tinicheaua fumegaiului drept aur al existenței efectiv petrecute. „Un lup îmbrăcat în piele de oaie", scria despre film Theodor Wiesengrund Adorno, nu despre *Zelig*, firește, despre cinematograf în general: Allen îi oferă extrema încuviințare! Să ne înțelegem, însă: *Zelig* e un film delicios și, pînă la urmă, chiar important prin mesaj; înfricoșătoare rămîne, în schimb, demonstrația, performanța de prestidigitator a autorului de a putea da drept adevăr, *documentar* și *documentat*, născocirea, substituirea, frauda (oricît de „verosimile"). Verosimil e un termen al istoriei literaturii și artei, venind de departe, din antichitate; pentru un economist sau pentru un sociolog e același lucru cu „plauzibil". Într-un revelator studiu din „Die Zeit", *Wie lügt man mit Statistik (Cum se minte prin statistică)*, Thomas V. Radow conchide, în cadență de maximă: „*Nu există un mai mare dușman al cunoașterii decît plauzibilitatea*"!

Căci, înaintînd pe făgașul acesta, devine posibil să se înfățișeze și să se dovedească orice și oricînd. Cu concursul presupusului său gropar, televiziunea, cinematograful a ajuns să poată fabrica — „*faux monnayeur*" — o serie infinită de scorneli, toate impecabil „fotografiate" și apoi însăilate într-o istorisire coerentă și expresivă, pe de-a întregul credibilă, „plauzibilă", grație unui montaj abil și ingenios, ca și unor procese de laborator, toate destinate să ne adoarmă rațiunea, spiritul critic. Și atunci, ce e de făcut, cum ne putem apăra de minciună? Evident, printr-un plus de atenție și perspicacitate, în fapt de cunoaștere și cultură. Aproape totul depinde de autorul cinematografic, lui se cuvine să-i atribuim și buna și reaua credință, prin analizarea fiecărui film în parte, dar deschizînd larg ochii

mai ales în fața filmelor de montaj (cum e și *Zelig*), adică în fața desfășurării unor fotograme montate la libera alegere și la bunul plac al cineastului, dar uneori și al producătorului sau chiar al distribuitorului. Să ne amintim celebrul caz al *Crucișătorului Potiomkin*: proiectat în Suedia, distribuitorul a intervenit în montaj, schimbînd ordinea unor secvențe și diluînd, astfel, sensul revoluționar al întregului film, dacă nu chiar răsturnîndu-l. Oricum, *moralitatea* gestului artistic depinde de autor, în primul rînd, apoi de producător și de distribuitor. În cazul lui *Zelig*, „minciuna" pseudo-documentară e pusă în serviciul unei „cauze juste", cum se spune.

Și totuși, acum, după încercarea de a-i descrie natura și structura, mă simt asaltat de un dubiu: oare Allen operează într-adevăr cu *spiritul documentar* (autentic) sau numai cu *scheme documentaristice* (cum s-au cristalizat ele în genul filmului documentar propriu-zis, inclusiv în televiziune)? Schemele sînt evidente: ancheta TV, jurnalele de actualități, reportajul filmat, cu toate „ticurile" consacrate de o practică decenală, ușor de identificat. Mai greu de recunoscut e spiritul documentar (originar), fiind inefabil și ținînd tocmai de ficțiune, de fantezie. Spiritul documentar (al lui Kluge) ar putea fi aproximat cu mai multă finețe drept cantitatea/calitatea de concret, de obiectual și obiectiv, oferită ca suport cantității/calității de fantastic, imaginativ, subiectiv, elemente care, atunci cînd cineastul e artist născut, iar nu făcut, se contopesc într-o expresie unică, în *forma* filmului, *„substanță concretă, individuală, unitate organică, vie"*. Cu alte cuvinte, dacă schema documentaristă atîrnă greu de grumajii unui film, trăgîndu-l în jos, vom înțelege prompt că fuzionarea cu imaginația nu s-a petrecut fără reziduuri, iar opera e ratată și autorul — inautentic sau, mai precis, nu-i artist de neam. Ceea ce nu se întîmplă cu *Zelig*, unde diversele formule (exterioare) sînt lin și organic asimilate, absorbite în plasma unei narativități fluente, developată cu naturalețe.

Dar performanța lui Woody Allen nu e o explozie extemporanee, lipsită de precedente. Din fericire, cele mai multe — din cîte am văzut — sînt de bună credință, loiale cu spectatorul, căutînd în sloboda disponibilitate a „mijlocului", a „uneltei de producție" cinematografică, un reazem fast pentru gîndirea constructivă, impregnată de spiritul unei eticități clarvăzătoare, tolerante, fără violența preju-

decății și a unui moralism puritan. Firește, mă gîndesc la realizatori cunoscuți și recunoscuți pentru aplecarea, pentru gustul deschis documentării nemijlocite, spiritului documentar. Se impun, cred, referiri obligatorii: la Costa-Gavras, cu *Z* și cu mai recentul *Missing*, la Gillo Pontecorvo, cu *Bătălia pentru Alger*, la outsiderul vestgerman Peter Lilienthal, unul dintre consecvenții și ambițioșii cultivatori ai spiritului documentar, în *La Victoria*, *În țară domnește liniștea*, *Insurecția* și, mai ales, la Francesco Rosi, cel mai important, dacă nu singurul „continuator" al neorealismului în Italia: aproape toate filmele acestui napoletan izvorăsc din civilizația documentarului, de la *Cu mîinile pe oraș* și *Salvatore Giuliano*, la *Cazul Mattei* și *Lucky Luciano*. Printre ele se numără unul care, relativ cu mult înainte și într-un anume fel, îl anticipează pe *Zelig*: e vorba de *Salvatore Giuliano*, deși personajul care fixează titlul, spre deosebire de filmul lui Allen, nu se află nemijlocit, fizic, în centrul „reconstituirii" (fiind, în schimb, un personaj istoric, nu fictiv). Și totuși, ca Allen pentru *Zelig*, cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, în 1961, Rosi se încăpățîna să obțină o nuanțată diferențiere de straturi și de consistență a imaginii, analogă cu cea din pelicula americană (mai puțin culoarea), întemeindu-se, în acest sens, și pe colaborarea cu operatorul Gianni di Venanzo: „*Vreau* — declara Rosi încă de la primul tur de manivelă — *ca fotografia să aibă tonuri diferite: un ton evocator pentru întîmplările din trecut, cu puternice contraste de clarobscur; un ton de reportaj fotografic pentru curtea din Castelvetrano, unde a fost găsit cadavrul banditului, iar pentru scena din cimitir, în plus, o imagine la limita expunerii, ca scăldată într-o baie de soare; în sfîrșit, un ton de cronică, televizual, pentru scenele de la proces*". E clară, presupun, intenția lui Rosi în căutarea unui spor de expresivitate „documentară", obținut prin procedee tehnice (încă o dată, poezia întinde mîna științei, sau invers); oricum, însă, Rosi e cu totul străin de gîndul unui „fals documentar", al unui pseudo-documentar, deși soluțiile cerute seamănă a „manipulare". Accentele sînt invocate, totuși, în scopul consolidării efectelor psiho-dramatice, iar sugestia „carului de reportaj TV" în secvențele din sala tribunalului e scontată.

Costa-Gavras, dînd impresia că se ține pe urmele unei „scheme" documentariste, în *Z* (1969), trage năvodul comunicării sale cinematografice în luntrea unei conduite epico-

dramatice mai mult ori mai puţin abstracte, aluzive, translate, în ciuda declaraţiei din generic, potrivit căreia tot ce se vede în film e strict autentic, aievea întîmplat. Aceasta şi pentru a demonstra cît de greu e să ajungi la capătul unui film de denunţare a tuturor asasinatelor politice posibile, prin intermediul unui singur „caz", *pars pro toto*. Cît despre mai recentul *Missing* (1983), pseudo-documentarul persistă doar ca fundal, ca scenografie a locurilor străbătute de anxietatea unui tată (american, mic industriaş), care îşi caută fiul (ucis) în zilele imediat următoare puciului militar din Chile. Tot despre Chile ne povesteşte şi Peter Lilienthal, în două feluri, în două momente consecutive, dar de semn contrar: întîi, *La Victoria* (1973), film realizat la cîteva săptămîni, de fapt în aceeaşi lună, de la victoria în alegeri a lui Salvador Allende (4 martie 1973), şi chiar la Santiago şi chiar cu populaţia cartierului popular Nueva Palena, unde activează eroina principală. Mîndria, mărturisită, a cineastului e aceea de a fi impregnat fiecare secvenţă, fiecare fotogramă cu *cineme* şi *stileme* ale unor evenimente (re)trăite aproape în clipa producerii lor. La distanţă de doi ani, reversul medaliei, tragic: efectele loviturii de stat a militarilor, cu tot ce se ascunde în spatele înfricoşatei muţenii populare, caracterizată în comunicatele oficiale şi în însuşi titlul filmului lui Lilienthal prin „domneşte liniştea în ţară". În amîndouă peliculele formula e „documentaristă", cu o acţiune filmică direcţionată de vagul desen al unui *story*, care va căpăta un contur mai decis în *Insurecţia* (1979/80), chiar dacă destinul tînărului soldat Agustin din Leòn, în Nicaragua — la început somozist, apoi sandinist — rămîne mai degrabă un pretext pentru un film în finalul căruia e mobilizată întreaga populaţie a oraşului, într-o manifestaţie autentică, de jurnal al actualităţilor. Oricum, definiţia pe care o propune însuşi Lilienthal filmelor sale e de acceptat: *„documentare dramatică"*, nu fără riscul, totuşi, asumat aproape conştient, al unei anumite hibridităţi rezultate dintr-o amalgamare nu întru totul omogenă a celor două componente: documentarul şi ficţiunea. Risc, s-ar putea observa, înlăturat ulterior de Lilienthal în *Autograful* (1984), unde şi „documentarul" şi „dramaticul spectacular" cedează pasul metaforei, ambiguităţii polisemice, menite să sugereze situaţii şi experienţe socio-politice şi umane la care documentarismul nu poate ajunge, deşi are larg acces spiritul documentar.

De unde bate, oare, după cel de-al doilea război mondial, cu deosebire, acest suflu primenitor al „duhului" documentar? Bineînțeles, dinspre neorealism, care, astăzi, cum spune un autor de enciclopedii cinematografice (francez: dar o fi avînd, oare, întru totul dreptate?), *„este mai mult un epitaf, decît un steag"*. Da, e adevărat, neorealismul s-a stins de mult, încă din 1952, ca manifestare a unei tendințe autonome, cu o anumită încărcătură „revoluționară", odată cu *Umberto D*; dar, pe de altă parte, cred că, aidoma „spiritului documentar", dăinuie pretutindeni un „spirit neorealist" ce continuă să inspire sau să influențeze demersurile multor cineaști, ca o cucerire fermă a mentalității (cinematografice) contemporane, tocmai pentru că o dimensiune, o componentă a ecuației neorealismului este „documentarismul", contactul direct cu realitatea. Și dacă cineaști de vîrf, de mare anvergură, ca Antonioni și Fellini, s-au desprins de matricea „primului" neorealism (căruia i-au adus contribuții deloc indiferente ca scenariști și documentariști), propunînd o ramificație numită, la început, psihologică, „personalistă", întru înlocuirea „coralității" inițiale, rosselliniene, din *Roma oraș deschis* sau *Paisà*, precum și a unicei experiențe din *Pămîntul se cutremură* — Francesco Rosi (nu întîmplător asistent de regie al lui Luchino Visconti, începînd chiar cu *Pămîntul se cutremură*) poate fi socotit unul dintre rarii și, oricum, cei mai importanți „epigoni" ai neorealismului, desigur cu toate plusurile și minusurile care au însoțit evoluția politică și socială a Italiei și a lumii în ultimele decenii, precum și cu acelea ale limbajului filmic. Dincolo de orice asociaționism hazardat, așa cum italiana și romăna sînt însăși latina vorbită astăzi pe două meridiane diferite, tot așa Rosi, filmele sale, sînt neorealismul vorbit în zilele noastre, adică, rînd pe rînd, în anii '60, '70 și chiar '80. *„El, Rosi, a dat un sens nou neorealismului și documentarismului"* — scrie Georges Sadoul, care consideră *Salvatore Giuliano* o capodoperă, dar trece sub tăcere *Cu mîinile pe oraș*, nemaiapucînd să vadă *Cazul Mattei*, pur și simplu fiindcă moare între timp.

## „Cazul Mattei"

E o certitudine, însă, că Rosi și-a însușit „lecția" viscontiană din *La terra trema* (ca și cea din *Bellissima* și *Senso*, la care a slujit ca asistent de regie). Dar o asemenea lecție

nu poate fi integral memorizată, este irepetabilă, cu toate că se situează în imediata apropiere a poeticii zavattiniene, care rezervă un spaţiu amplu spontaneităţii şi evitării deliberate a oricărei urme de *story* de tip hollywoodian. Numai operatorul-regizor Vittorio De Seta, în *Banditţii din Orgosolo* (1961), a mai izbutit să repete o asemenea experienţă, ducînd-o pînă la ultimele consecinţe estetice, filmul său fiind apreciat ca *„o foarte bună mizanscenă a spiritului şi stilului documentar"*, deşi cred că e mai mult decît atît. Fiindcă Rosi, obligat de tema *Cazului Mattei*, a ales structura unei anchete „în stea", „radială", adică privită din diverse unghiuri de observaţie, îmbiate să conveargă spre un sîmbure al adevărului (din păcate, nerevelat), critica nu l-a apropiat de Visconti, V. De Seta sau de Zavattini, ci de *Cetăţeanul Kane*, cu care tema, spiritul, ambianţa, atmosfera filmului lui Rosi nu au, de fapt, nimic de-a face, deoarece eroul său central nu e un căpitan de industrie (american), ci un dinamic, cu totul aparte şi încă tînăr „manager", creator al unei mari întreprinderi *de stat* (ENI — Ente Nazionale Idrocarburi) în luptă acerbă cu „cele şapte surori", companiile gigantice ale aurului negru. E adevărat că şi *Kane*, şi *Mattei* încep cu moartea protagoniştilor, dar în timp ce Charles Foster Kane e un personaj aluziv, „metonimic", Mattei din filmul lui Rosi, încredinţat interpretării excelentului Gian Maria Volonté este chiar Enrico Mattei, aproape legendarul combatant — întîi în Rezistenţa antifascistă, apoi pe frontul reconstrucţiei Italiei democratice — în favoarea independenţei şi, oricum, a demnităţii patriei sale în raport cu sursele energetice ale globului, anticipînd într-un fel criza producţiei de ţiţei ce avea să vină. Interesant de remarcat, că, de multe ori în cursul istoriei sale, Italia a produs „anticorpi" în stare să combată relele sociale şi politice, în persoana unor *outsideri* apărători ai intereselor publice, naţionale. La fel noua Italie, ieşită din cel de-al doilea război mondial. Un astfel de apărător a fost de curînd comemorat la Roma: e vorba de Donato Menichella, fostul guvernator al Băncii Italiei între 1948 şi 1960, adică tocmai în perioada activităţii lui Enrico Mattei. Menichella a lăsat drept moştenire fiilor săi, cum scria Arghezi, un nume pe o carte, de fapt pe o broşură: *Cum s-a întîmplat că n-am devenit bogat*, precum şi renumele de a fi *„salvat băncile şi Institutul Reconstrucţiei Industriale de*

*rapacitatea puterii politice a guvernanților"*. Aceeași sobrietate, aceeași frugalitate în modul de trai, aceeași dăruire pasionată binelui public o întîlnim și la Enrico Mattei, cu umori, cu izbucniri temperamentale mai accentuate, de atribuit unei firi și unei energii de-a dreptul vulcanice.

Filmul lui Rosi, prezentat în premieră în 1971, începe cu reconstituirea unui fapt de cronică: la 27 octombrie 1962, întorcîndu-se din Sicilia, avionul personal al lui Enrico Mattei — adică pus la dispoziția președintelui ENI, nu proprietate personală! — se prăbușește în preajma unui aeroport milanez, după o inexplicabilă explozie în aer („noaptea de la Bescape"). Poliția și justiția declanșează, evident, cercetările de rigoare, destul de curînd sleite prin acceptarea tezei unui accident ca toate accidentele de aviație oarecare. Cineastul Francesco Rosi nu se mulțumește, însă, cu o asemenea pripită și prea generică explicație, și inițiază o investigație (cinematografică) pe cont propriu. În sensul acesta, *Cazul Mattei* e exemplar (și relativ singular): un artist—cetățean, care urmărește cu un interes permanent viu tot ceea ce se întîmplă în viața propriei sale societăți, a propriei națiuni, consideră de datoria lui să intervină, *in proprio* (cum făcuse înainte în *Cu mîinile pe oraș*, în *Salvatore Giuliano*, cum avea să facă ulterior în *Lucky Luciano*), întru elucidarea unui mister cu substrat politic, de anvergură națională și internațională, folosindu-și mijloacele specifice de comunicare. De prisos să precizez: cineastul și filmul său nu parvin la limpezirea adevăratelor cauze ale morții lui Mattei, lui Rosi reproșîndu-i-se, printre altele, și că, plecînd de la o structură „deschisă", pînă la urmă „închide" propria dezbatere și cercetare, fără a mai lăsa spațiu unei forări în profunzime. Totuși, după opinia mea, întreg demersul anchetei întreprinse de Rosi picură în mințile spectatorilor ideea de asasinat; un asasinat politic, după toate probabilitățile, ca în *Z* (dar și economic), întru disimularea unor interese de tip mafiot. I s-a mai reproșat lui Rosi că nu a descris și analizat, în *Cazul Mattei* — așa cum procedase, s-a spus, în *Salvatore Giuliano* — însăși structura societății italiene contemporane în scopul de a face mai transparente raporturile lui Enrico Mattei cu propriul său mediu social, politic, economic, cultural (aceasta după ce, de fapt, și în legătură cu *Salvatore Giuliano* i s-a constatat același minus, aceeași deficiență !). Oricum, s-a uitat că între cele două filme subzistă și o deosebire consi-

derabilă de „miză": sicilianul Salvatore, oricît i s-ar dilata anvergura („mitul" de bandit în solda unor cercuri reacționare), rămîne un ins „dialectal", circumscris în aria propriei insule de baștină; septentrionalul Mattei, deși se îndreaptă spre moarte venind din Sicilia, acoperă o „planimetrie" mult mai amplă și mai adîncă, mai complexă și mai intricată. Cine a fost Enrico Mattei? Cum poate fi explicată „enigma" accidentului (presupus fatal) de avion? Care au fost raporturile lui Mattei cu „lumea a treia"; dar cele cu marile puteri (politice și economice, industriale) ale occidentului, ale finanței internaționale? A fost agreat inginerul lombard de propriul partid burghez sau, dimpotrivă, a fost considerat un incomod, un element de eliminat? Sînt întrebări pe care și le pune, cu gravitate, și Rosi, în film, găsind, cum era de așteptat, răspunsuri doar parțiale, atît cît îi permiteau propriile posibilități de scrutare a realității. De unde, în ciuda acuzațiilor criticii, soluția extremă a „operei deschise", subliniată de autorul însuși: *„Așadar,* «Cazul Mattei» *este un film cu o structură deschisă, o problemă a căutării tuturor ipotezelor posibile ale mitului Mattei, un film ambiguu, în sensul că pune întrebări. După opinia mea, un autor cinematografic are, mai mult decît alți artiști, rolul de a prezenta mărturii asupra epocii sale și, prin urmare, de a indica și apoi de a sugera termenii unei discuții. Iată ceea ce am vrut să fac în filmul meu"*.

După ce pelicula a apărut în sălile publice, o parte a criticii a identificat motivele unor contradicții între intenția lui Rosi și realizarea ei concretă, admițîndu-se, totuși, că în această complexitate contradictorie — care, se spune, e și a lui Rosi însuși, ca autor — rezidă o vitalitate specifică și o trăsătură originală. Cu voie sau fără voie, lui Rosi i-a scăpat termenul de „film ambiguu": or, tocmai ambiguitatea — evident, nu cea morală: cea expresivă — asigură peliculei o calitate „artistică", dincolo de cea strict documentară. Mai exact, calitatea umană a protagonistului, care își dezvăluie fragilitatea ca „individ" izolat și dependența de coaliții și confrerii mult mai puternice decît „scutul" propriului bastion. Cu concursul lui Volonté, regizorul reușește, pînă la urmă, să restituie, aproape integral, portretul singularei personalități a lui Enrico Mattei și să insinueze, totodată, în conștiința spectatorului dubiul că inimosul specialist, „intelectual de stat major", nu a murit dintr-o simplă întîmplare, sub semnul implacabil al unui

*fatum*, ci prin voința unor oameni reprezentînd alte crezuri și alte interese, de bună seamă egoiste și „sectoriale", meschine în raport cu mentalitatea avansată a ciudatului, aproape excentricului patriot modern din Italia, un patriot — aș fi tentat să afirm — de „tip nou".

Francezii au tradus titlul original prin „Afacerea Mattei", subliniind astfel ipoteza unui proces, căruia i se adaugă treptat noi piese de dosar. Mai mult, poate, tot un francez, Roger Boussinot, întregește viziunea în termeni personali: „*Construit ca un dosar, filmul, care trimite la* «Citizen Kane» *este reconstrucția magistrală a unei idei fixe*". Criticul se referă, desigur, la obsesia civică și morală a lui Rosi, hotărît să nu lase să treacă neclarificată „taina" vieții și morții lui Enrico Mattei: „*Filmul în serviciul dreptății și al adevărului*" s-ar putea sintetiza nu doar *Cazul Mattei*, ci întreaga carieră a realizatorului napoletan.

Expresivitatea acestei lucrări își vădește forța la confluența a cel puțin doi parametri esențiali: pe de o parte, ancheta condusă, pe față, la persoana întîi, de către cineastul însuși, fără preocuparea de a fi „veridic" sau „plauzibil" („paradocumentar" sau „fals documentar"), părînd a zice: iată, atît am reușit să fac cu mijloacele mele de cineast, inclusiv cu cele ale „mizanscenei", ale „punerii în imagine" (sau „în situație"); și, pe de altă parte, extraordinara plasticitate și vitalitate a actorului principal, Gian Maria Volonté, care, pe jumătate se identifică „stanislavskian", „trăirist", cu personajul, și pe jumătate se oferă ca un fel de „dublu", de „portret-robot" servind la reconstituirea unor împrejurări avute în vedere de instruirea unui veritabil proces judiciar. Dintr-o asemenea încrucișare rezultă, cred, o performanță interpretativă ce i-ar fi plăcut lui Brecht, pentru o *Lehrstück* de-a lui, plină de vioiciune italică, dar și controlată printr-o secretă aplicare a unui „efect de distanțare". S-a scris că Volonté s-ar fi documentat în mod amănunțit (a văzut jurnale de actualități, fotografii, a ascultat mărturii orale) pentru a obține o asemănare nu atît fizică, se înțelege, cît temperamentală și spirituală, cu Enrico Mattei: la lectura peliculei, acest efort nu apare cu evidență și nici nu trebuie să apară. Volonté nu este, firește, Mattei, dar este un italian, milanez și el, care gîndește, ia hotărîri și acționează așa cum gîndea, înaintea lui, un alt italian, hărăzit să ducă o bătălie nemăsurată,

disproporționată, dacă se ține seama de limitele și tarele societății italiene contemporane, un inginer italian care s-a chemat Enrico Mattei. S-a conferit astfel perfectă legitimitate cunoscutei aserțiuni a lui Pasolini, aparent bizară, din scrisoarea de răspuns adresată lui Lizzani: *„... dacă într-un film vreau să te reprezint pe tine, Carlo Lizzani, eu te reprezint pe tine însuți; dacă, pînă la urmă, vreau să te reprezint pe tine printr-un actor «care să te interpreteze», pot eventual să te trădez pe tine, dar nu spiritul epocii în care trăim în comun — eu, tu, actorul"*. Este ceea ce au obținut Rosi, ca autor, ca regizor, prin Volonté, ca actor, într-un chip, aș zice, exemplar: o fidelă *restitutio* a spiritului epocii, a unui *Zeitgeist*, locuit în comun cu figura evocată, aceea a lui Enrico Mattei. Mi se pare, cinematografic gîndind, o performanță remarcabilă, pe care nu mulți cineaști au atins-o ca ațînere coerentă pe urmele adevărului (istoric, politic și artistic, deopotrivă). Dintre aceștia puțini, nu Costa-Gavras, poate, eșuat într-o schemă prestabilită și abstractă; mai curînd, Peter Lilienthal, dar fără conștiința estetică a „tezei" pasoliniene, precum și Gillo Pontecorvo, în *Bătălia pentru Alger* (proba politică a eficacității ideologico-artistice: acest film e și astăzi interzis în Franța democratică !) sînt de ținut în seamă.

Cu evocarea, la mai puțin de zece ani, a morții președintelui „petrolului și gazelor" din Italia, Francesco Rosi a arătat cu degetul, fără îndoială, anumite angrenaje de „stat major" ale societății italiene actuale, căci Mattei a fost un „mare intelectual", un „înalt funcționar", cum gîndea Gramsci, un element de vîrf al piramidei statului. La mai puțin de zece ani după această încercare filmică, într-o altă „democrație occidentală", un grup de opt cineaști vestgermani au luat drept punct de plecare o nouă moarte, un nou asasinat, de data aceasta atribuit și asumat fără echivoc: la 19 octombrie 1977 este descoperit cadavrul lui Hanns-Martin Schleyer, „patronul patronilor", adică președintele Confederației industriașilor din R.F. Germania, ucis de un comando terorist, în numele luptei împotriva capitalului. Dar acest fapt de cronică nu oferă material decît pentru coperta I a filmului; coperta IV documentează un alt asasinat, multiplu: cu o zi înainte, la 18 octombrie 1977, au fost descoperite în supertemnița de la Stammheim, la Stuttgart, cadavrele „sinucigașilor" Andreas Baader, Jan-Carl Raspe și Gudrun Ensslin (cel

de-al patrulea „vîrf", Ulrike Meinhof, al „bandei", care i-a împrumutat titulatura: „Baader-Meinhof", își luase viața încă din mai 1976). Pentru mai multă exactitate, în cazul ambelor „coperte", respectiv al „prologului" și al „epilogului", ni se perindă în fața ochilor imagini nu ale descoperirii celor morți, ci ale îngropăciunii lor, întîmplată la puține zile după aceea.

## „Germania în toamnă"

Cîteva informații preliminare sînt, poate, strict necesare. *Deutschland im Herbst* (1978) este primul exemplu, în cronologia Noului Film German, de colaborare între cineaști, care, pînă atunci, își păstraseră culoare proprii de înaintare: *„Îngrijorați de viitorul țării, opt regizori turnează împreună un film"*, așa suna un *chapeau* al prospectului difuzat de casa producătoare (de fapt, coproducătoare), „Filmverlag der Autoren". Acești opt autori sînt: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Katja Rupé/Hans Peter Cloos — ultimii doi aparținînd grupului „Rote Rübe" (Napul roșu), Volker Schlöndorff, Bernd Sinkel, nume, aproape toate, ilustre astăzi, acasă și în străinătate. Producerea filmului a costat foarte puțin — o jumătate de milion de mărci — pentru că toți cei opt, și alături de ei Heinrich Böll, ca scenarist, precum și unii dintre actorii-vedete, au lucrat fără onorarii, ceea ce nu înseamnă că nu și-au angajat toate resursele de fantezie și, îndeosebi, cele de fermă protejare a propriilor mărturii și crezuri. Titlul, *Germania în toamnă*, au declarat producătorii, este inspirat de celebra poezie a lui Heine, *Deutschland, ein Wintermärchen (Germania, o poveste de iarnă)*, scrisă după o călătorie de la Paris la Hamburg, în octombrie 1843. Acolo, printre altele, poetul se rostește asupra climatului dominant în Germania vremii:

*„... o unitate exterioară ... cea zisă materială;*
*pe cea spirituală ne-o dă cenzura, cu adevărat ideală".*

Tot în octombrie, dar în 1977, tema heineană redevine, se pare, actuală. O actualitate precipitată mai ales de acțiunile teroriștilor, aflați „în stare de război" cu orînduirea capitalistă, soldate cu morți și răniți (în majoritate, inocenți).

Asemenea acţiuni, însă, explică o anumită psihoză de masă, definită drept *Terroristen-Hysterie*, isterică reacţie la terorism, concretizată în prigoana nediferenţiată a „simpatizanţilor" (reali sau presupuşi), ceea ce echivalează cu o veritabilă „vînătoare de vrăjitoare", extrem(ist) de primejdioasă pentru un regim ce se vrea democratic. În toamna lui 1977, în Germania occidentală este atins paroxismul unei situaţii vecine cu iminenţa unei „restauraţii" naziste. Or, tocmai împotriva unei asemenea perspective caută să ia atitudine, în filmul lor, cei opt realizatori, în tot atîtea maniere şi stiluri, în XIV „paragrafe" autonome, cu un liant asigurat, în montaj, de o „structură deschisă" voită de Alexander Kluge, care o semnează, şi de toţi ceilalţi, care o acceptă. Pentru cronicarul lui „Die Zeit", Hans C. Blumenberg, filmul e un adevărat *„model pentru ceea ce ar trebui să însemne o realizare cinematografică în viitor: chiar în secvenţele documentare introductive (la funeraliile «naţionale» ale lui Schleyer, ca şi la macabra îngropare a teroriştilor la cimitirul Dornhald), pe care televiziunea nu are răbdarea şi curajul să le arate"*.

Deşi autorii, de comun acord, susţin că nu vorbesc polemic în numele unei unice, bine definite flamuri politice (dar poate că, încă o dată, *„adevărul e întotdeauna revoluţionar"*, iar rostirea lui, implicit, polemică), din desfăşurarea peliculei se înţelege că — fără să fie neapărat partizani ai teroriştilor — cineaştii critică hotărît ordinea politico-socială existentă, în ceea ce are mai reacţionar, mai retrograd. E de ajuns, în această privinţă, să amintim că imaginile solemne ale ceremoniei funebre rezervate lui Schleyer sînt montate, nu fără ironie, cu imagini captate de aparatele de luat vederi ale autorilor *„acolo unde se opreşte curiozitatea mediilor de comunicare în masă oficiale: pregătirile pentru recepţie-pomană în sala festivă a Castelului din Stuttgart"*. Îl vedem şi îl auzim pe „Oberkellner", ospătarul-şef, instruindu-şi personalul: *„Ca întotdeauna, deh, zîmbiţi, serviţi corect şi repede, căci totul trebuie să fie o chestie făcută iute şi degrabă, pe toată linia. Vă rog, tăvile să fie purtate în bună regulă, la înălţimea pieptului ... marş !"* La înhumarea celor trei terorişti „sinucişi" — sau, cum îşi intitula „Die Zeit" o revenire, în decembrie 1985, cu ocazia apariţiei volumului „monografic" *Der Baader Meinhof Komplex (Complexul Baader-Meinhof)* : „Autodistrugerea unui grup" — înhumare considerată" *nu o în-*

*mormîntare, ci o capcană a poliției"*, — cineaștii, în speță Kluge și Schlöndorff, filmînd „în direct", după „metoda" *ciné-verité*, nu ezită să rîdă pe seama „curcanilor", care arestează — în preajma cimitirului — un turc, desigur „Gastarbeiter", muncitor străin, pentru că a fost găsit cu o pușcă asupra sa: voia, mărturisește sărmanul, să doboare un porumbel pentru masa lui de prînz! Și-apoi, ordine răstite și ocări agresive, în ultimele fotograme, la adresa unei *„tinere femei care, ținînd de mînă o fetiță, vrea să oprească o mașină"*, simțindu-se obosită... Acestea sînt doar două dintre „contrastele" scoase în relief de realizatori: forfota fotoreporterilor și a cameramenilor TV la funeraliile lui Schleyer, cu flamurile companiei „Esso" fluturînd în vînt, ca fundal, apoi, *„idila poliției călare, în frumoase uniforme verzi, în castania pădure germană de toamnă, cu pumnii strînși și fețele mascate de la înmormîntarea teroriștilor"*. În legătură cu aceasta din urmă, un alt „contrast" în film: încorporarea funeraliilor feldmareșalului Rommel, „Vulpea deșertului", sinucigaș din „ordinul suprem" (al lui Hitler), pe temeiul unor „rațiuni de stat", evocate — aceste funeralii — prin secvențe extrase din jurnale de actualități ale vremii (1944); ironia soartei a făcut ca însuși fiul lui Rommel, Manfred, primar al orașului Stuttgart, în 1977, să fie cel care a autorizat o „înmormîntare omenească" a teroriștilor, victime, și ei, ale unor „rațiuni de stat"!

Firește, diversitatea de „stiluri" marchează și un decalaj de valori: episoadele filmului *Deutschland im Herbst* nu sînt omogene, ele se deosebesc tranșant unele de celelalte — tocmai pentru că fiecare cineast a contribuit cu propria merinde profesională — și numai înțelepciunea montajului lui Kluge (tautologie: Kluge înseamnă înțelept!) leagă viziuni și acțiuni dintre cele mai disparate. De la densul, tensionatul scurt-metraj autocritic, regizat și jucat de Fassbinder însuși, care își mărturisește propriile spaime și propria lașitate, pînă la aproape anecdoticul moment de la frontiera cu Franța, unde Reitz urmărește un cuplu de tineri apostrofat cu sloganuri fascistoide de un grănicer; de la frămîntările profesoarei de istorie Gabi Teichert, din episodul lui Kluge — figură ce va deveni protagonista ulteriorului lungmetraj *Die Patriotin (Patriota)*, terminat în 1979 — care citează cuvintele Rosei Luxemburg înainte de propria ei asasinare: *„Există o singură alternativă pentru Germania: socialism sau barbarie"*, și pînă la *Antigona* rescrisă de

Heinrich Böll pe seama lui Schlöndorff, cu intenția de a denunța micimea consilierilor televiziunii în fața unui spectacol, fie și antic, care tratează tema violenței; sau la „dramoleta hollywoodiană" a unei pianiste „simțitoare" și a unui cutezant terorist, povestită de Katja Rupé și Hans Peter Cloos.

Am ales, pentru o mai intimă înțelegere a facturii și climatului propus de *Deutschland im Herbst*, episodul lui Fassbinder, fără titlu, marcat doar cu I, fiind primul (după prolog, însemnat în scenariu cu 0). Reîntîlnim, concentrat într-un sfert de oră, spiritul lui Fassbinder, concepția lui despre cinematograf, ca și interpretarea unei situații tulburi în viața societății vestgermane (totul obținut în mai puțin de două săptămîni de turnare „pe viu"):

I

„1. ÎN LOCUINȚA LUI RAINER WERNER FASSBINDER

Fassbinder la telefon

FASSBINDER: *Cred că o căsnicie înseamnă un mod de a sta împreună, ceva artificial, înainte de toate, ceva căruia îi simți nevoia și care e, într-adevăr, necesar numai dacă ai fost crescut în felul în care am fost noi. Socotesc căsnicia ceva artificial și — o pot spune din nou, cît se poate de clar, în ceea ce privește căsnicia — îmi fac filmele în așa fel încît, de exemplu, persoanele căsătorite, a căror căsnicie poate e pe ducă și care văd filmele mele despre căsnicie, își revizuiesc concret propria lor căsnicie Mi se pare, de exemplu, infinit mai pozitiv, atunci cînd o căsnicie se duce de rîpă, ca filmele să o ajute să se ducă de rîpă, decît să nu pui sub semnul întrebării instituția căsătoriei și s-o lași să piară necercetată, neexaminată.*

2. LOCUINȚA LUI FASSBINDER

Fassbinder intră în apartament. Mai tîrziu, va da un telefon.

FASSBINDER: *Armin! Armin!!!!*
ARMIN: *Mda!* (Vorbește tot timpul cu un accent apăsat.)
F: *Iar dormi.*
A: *Fac cafea.*
F: *Unde-i telefonul?*
A: *Pe-aici pe undeva... cum de-ai venit încă de azi? Credeam că vii abia mîine.*
F: *De ce? Am zis că vin azi din cauza mixajului de mîine. Aș mai fi stat la Paris..., — niciodată nu ești atent la ce spun eu.*
A: ...
F: *Ai auzit ceva?*
A: *Ce?*

F: *Despre avion!*

A: *Care avion?*

F: *Doamne sfinte, Armin, avionul care a fost deturnat!*

A: *Nu, n-am auzit nimic.*

F: *De fapt, ai ascultat știrile?*

A: *Nu, nici una.*

F (la telefon): *Da, eu sînt. Ce se mai întîmplă? Nu, Armin zice că nu-i nimic nou pe-aici... nimic în plus față de ce s-a vorbit la radio și s-a scris în ziare despre Comando-ul... GSG 9 sau așa ceva... Pur și simplu* nu pot *să-mi închipui că or să ia avionul cu asalt,* nu pot *să-mi imaginez asta.*

A: *Știi ce-aș face eu? Aș arunca tot avionul în aer.*

F: *Armin vrea să arunce tot avionul în aer. Îți dai seama.*

A: *Din cauza cîtorva tipi de acolo.*

F: *Sînt peste 86 de comenzi acolo!!*

A: *Atunci s-ar isprăvi totul!*

F: *Da, sigur, acum o să ne spui că toți muncitorii străini din Germania or să ajungă milionari... sau ceva de soiul ăsta.*

A: *Asta-i altceva!*

F: *Fă-mi o cafea! O.K.?... Altfel, totul e-n ordine? Da, cum aflu ceva, te sun, bine? Da, ciao,* Schatzi, *ciao.*

A: *Și ăștialalți, din închisoare, ar trebui împușcați unul cîte unul sau spînzurați.*

F: *O.K... vorbești serios, nu-i așa? Ți-ar plăcea să-i omori, să-i spînzuri unul după altul, hai?*

A: *Da.*

F: *Și cine-ar trebui să facă treaba asta, după tine?*

A: *Statul.*

F: *Statul, mda? Poliția, sau cine?*

A: *Da.*

F: *O.K., și cine le dă dreptul ăsta?*

A: *Dacă ăia nu respectă legea, nici statul nu trebuie s-o respecte!!!*

F: *O.K., stai o clipă, stai o clipă... chiar crezi că dacă unul face ceva rău, hm...?*

A: *Da.*

F: *Atunci și celălalt poate să facă rău, la rîndul lui, mai ales dacă are puterea, cum o are statul sau altcineva... hm?*

A: *Da.*

F: *O.K. N-am să-ți spun O.K... asta-i casa mea și poți să te cari de-aici.*

A: *E a ta cît e și a mea.*

F: *E casa* mea!!!

Fassbinder îl doboară pe Armin la pămînt. Începe o încăierare.

F: *O.K., O.K.... O.K. — și-acum cară-te de-aici. Cară-te, am zis!*

A: *Dacă plec, nu mă mai întorc înapoi niciodată, pe cuvînt!*

F: *Armin!*

## 3. FASSBINDER ŞI MAMA SA LA MASA DIN BUCĂTĂRIE

FASSBINDER: *În ordine, nu discutăm asta.*

MAMA: *Nu discutăm, nu.*

F: *Şi crezi că asta-i bine?*

M: *N-aş sfătui pe nimeni să discute problema în situaţia de faţă. Aş fi groaznic de şocată dacă cineva, în public, într-o discuţie — cum a făcut tînărul acela ieri ... cînd i s-a luat interviul pe stradă... o anchetă a televiziunii... a declarat că opinia critică e decapitată, lucrurile astea sînt încurajate exact aşa cum s-a întîmplat şi cu... cu teroriştii... Mi-e pur şi simplu groază cînd aud pe cineva rostind cu voce tare asemenea lucruri.*

F: *De ce?*

M: *Vezi, fiindcă nu ştiu ce ar face altcineva. Înţelegi, am un prieten care e teribil de supărat pe Böll — asta, înainte de răpirea lui Schleyer — şi eu i-am luat apărarea lui Böll, şi atunci el a zis: şi tu eşti una din simpatizantele alea! Înţelegi, nu poţi şti, în situaţia asta de isterie, acum, ce poate ieşi din vorbele tale. Şi de asta cred că n-aş sfătui pe nimeni să discute problema.*

F: *Ba, eu chiar nu-nţeleg deloc treaba asta... fiindcă...*

M: *Ştii, toate astea îmi aduc aminte foarte tare de vremea naziştilor, cînd oamenii tăceau pur şi simplu, ca să nu dea de bucluc.*

## 4. FASSBINDER IESE DIN DORMITOR

Dă cîteva dispoziţii, mai tîrziu se duce la telefon.

F: *Armin?... Armin?! Dă-mi numărul de la... Paris.*

A: *Hmm.*

F: *Aiurea-n tramvai, da? O clipă.* (la telefon) *Salut... eu sînt. Adu-mi un şnaps, Armin.*

A: *Ştie numai să comande altora. Cît e ceasul?*

F: *Habar n-am, vreo zece.* (tulburat, la telefon) *Sînt m o r ţ i... Baader, Ensslin şi Raspe. S-au sinucis în celulele lor — da, ea s-a spînzurat, iar Baader şi Raspe s-au împuşcat... nimeni nu ştie cum au făcut rost de revolvere. Da, şi-acuma o comisie internaţională trebuie să cerceteze totul, să vadă dacă a fost crimă sau nu... ce cred sau ce nu cred eu n-are nici o afurisită de importanţă...* (pauză) *Cea mai sigură închisoare din lume... cu un regulament care interzice contactele, unde nimeni n-are voie să intre în celule, celulele sînt scotocite de două ori pe zi, din podea pînă-n tavan, şi acolo, chiar acolo, erau ascunse pistoale adevărate... îţi dai seama! Nu, nu, trebuie să stau aici. Încă n-am terminat. O.K., O.K.,O.K., O.K... O.K., pa!*

## 5. FASSBINDER ŞI MAMA SA, DIN NOU LA MASA DIN BUCĂTĂRIE

F: *Ce s-o fi întîmplat azi ca să te facă din nou să vorbeşti?*

M: *Vezi, oamenii care au credit şi influenţă şi pot face ca influenţa lor să conteze, care...*

F: *Şi, mă rog, cine are credit şi influenţă?*

M: *Unul ca Mitscherlich, de exemplu, ori ca Jungk, sau chiar ca Böll, pentru Dumnezeu, cu reputaţia lui în străinătate.*

F: *Tocmai asta e, că nu prea au... ai pus odată degetul pe rană cînd ai vorbit cu prietenul tău despre Böll!*

M: *Da, pentru ca oamenii de-aici să înţeleagă... că... că... că... aici, la noi, ei sînt de fapt... masele nu sînt de fapt democraţia... ei cred că dacă critici statul, înseamnă că, gata, eşti un — cum îi spune...?*

F: *Vezi, mi-ar plăcea, de exemplu, ca* mass-mediile *să dezbată toate lucrurile astea.*

## 6. FASSBINDER, ÎN LOCUINŢA SA, LA TELEFON

Armin intră cu prînzul. Fassbinder nu mănîncă. Armin încearcă să-i ridice moralul.

F: *Ah, prostii... dacă se-apucă să facă o anchetă la scară naţională, înseamnă că ceva se petrece — oricine ştie asta. Publică numere de telefon, numere diferite pentru fiecare oraş, se poate telefona anonim... Ce înseamnă asta?! Asta forţează oamenii să se denunţe unul pe altul; îi forţează tocmai să dea nume! Şi doar nu crezi cumva că ceva o să se schimbe sau cam aşa ceva. Totul rămîne ca înainte — şi tocmai asta vor şi ei... Da, pot să ne intercepteze, dacă vor. De ce nu...? Da... Nu pot... nu pot să scap deocamdată. Nu ştiu de ce... Aş vrea foarte mult, dar... Da, mi-e frică şi simt că nu pot să scap... E-n ordine... O.K... bine, da... pa!*

A: *Eu mă zbat să pregătesc ceva extra... şi tu iar nu mănînci.*

F: *Iartă-mă îmi pare rău, dar...*

A: *Mereu aceeaşi poveste...*

F: *Îmi pare rău!*

A: *Ce mai e, iarăşi?*

F: *Nimic.*

A: *Atunci, du-te şi mănîncă, hai... Mda, ce mai e cu...*

## 7. FASSBINDER ŞI ARMIN SE ÎNTÎLNESC ÎN VESTIBUL, ÎNTRE UŞI

F: *La ce te uiţi?*

A: *Nu mă uit la nimic.*

## 8. FASSBINDER CERE CEVA LA TELEFON

F: *Anita?... Eu sînt... Nu, eu... Da... Ai ceva pe-acolo? O.K... Poţi să-mi trimiţi... vreo trei, da? Cu un taxi, da?... O.K.... Mulţumesc.*

A: *Credeam că nu mai iei.*

F: *Şi eu credeam la fel. Dar sînt de-pri-mat. Nu mai ştiu.* Nu mai pot lucra... *asta ajută...*

## 9. DIN NOU BUCĂTĂRIA, FASSBINDER ȘI MAMA SA STAU DE VORBĂ

F: *De ce îți place să delegi drepturile, drepturile liberale, în care crezi și pe care le socotești pozitive? De ce îți place să delegi grijile?*

M: *Vezi, le-am delegat în clipa cînd mi-am dat votul... și avem partide acolo sus și eu... eu plec, bineînțeles, de la principiul că în cadrul acestor partide, dintre care eu am ales unul, primează rațiunea... Plec de la principiul...*

F: *Vasăzică, rațiunea trebuie să vină de sus...*

M: *Rațiunea...*

F: *Cel puțin felul în care înțelegi tu democrația trebuie că e așa, mai ales că ai trăit și sub al treilea Reich: O.K., baza este individul...*

M: *...am să spun că am o mulțime de greutăți, fiindcă înțeleg că există motive să fii iritat de o mulțime de lucruri care se întîmplă, și că e nevoie ca opinia critică să fie exercitată...*

F: *...spui că n-ai sfătui pe nimeni să discute problema tocmai acum.*

M: *În momentul ăsta, nu, deloc.*

F: *Da, în felul ăsta refuzi democrația! Cînd a fost împușcat pilotul ăla la Mogadiscio sau la Aden ai spus că ți-ar plăcea ca, pentru fiecare ins împușcat la Aden, să fie împușcat un terorist la Stadelheim.*

M: *Da, în public.*

F: *În public, da?*

M: *Da*

F: *Și asta-i democratic!?*

M: *Nu, nu-i democratic... și n-a fost democratic nici să deturneze avionul ăla și să zică: «acum îi vom împușca pe toți, unul după altul»... dacă TU ai fi fost acolo, sau dacă eu aș fi fost...acolo...cum ai fi reacționat?... Ar trebui să te gîndești un pic la asta.*

F: *Deci: ochi pentru ochi, dinte pentru dinte.*

M: *Nu ochi pentru ochi, dinte pentru dinte, dar într-o situație ca asta nu poți s-o scoți la capăt doar cu democrația!*

## 10. LOCUINȚA LUI FASSBINDER

Fassbinder dictează la magnetofon scenariul unui film pe care îl pregătește: «*Berlin. Alexanderplatz*» [viitorul celebru serial TV în 13 episoade și un Epilog — n.n.]. Mai tîrziu, din stradă se aude o sirenă a poliției. Fassbinder se uită de după perdea. Extrem de nervos, înșfacă ceva, s-ar zice niște medicamente interzise, le aruncă în closet, scăpînd de «corpuri delicte». Armin îl contemplă cu oarecare înțelegere, întreabă ceva; se aud pași pe scară. Totuși, poliția nu e interesată de locuința lui Fassbinder. Nu intră nimeni. Nu avea nici un motiv să se teamă. Confruntare dură între Fassbinder și Armin.

F: *...843... Da, cred că e bine... Ufff... Franz, acum în plan mediu, văzut prin ușă, pare foarte singur... se întoarce... Armin...*

A: *Mda.*

F: *Armin!*

A: *Mda, ce-i?*

F: *...Dacă ăștia găsesc ceva...*

A: *Ești nebun, ești nebun, ce faci?*

F: *Poliția e la ușă.*

A: *Și ce dacă?*

F: *Armin...* P o l i ț i a e l a u ș ă.

A: *Acum nu mai înțeleg nimic.*

F: *Au urcat scara...*

A: *Și ce te frămînți atîta...*

F: *Și dacă intră?!*

A: *Intră și gata.*

F: *O.K., intră... Și ce se întîmplă dacă cineva face o mișcare greșită și ei încep să tragă, și pe urmă...*

A: *Nu fac ei asta.*

F: *Dar n-au fost, oare, cazuri în care au făcut-o, hai?*

A: *A fost vina ălora de-au fost împușcați.*

F: *Știi ce ești tu? O javră nenorocită.*

A: *O.K., sînt o javră nenorocită și mă duc să mă-mbăt.*

## 11. CONVORBIRE ÎNTRE FASSBINDER ȘI MAMA SA, ÎN BUCĂTĂRIE

F: *Adineauri ziceai... Legile nu te interesează, dar ești democrată.*

M: *...vezi tu... mă interesează legile...*

F: *Adineauri ai zis că nu.*

M: *...Dar cînd oamenii, care pentru asemenea...*

F: *Nu!... Nu te interesează legile, așa ai zis... indiferent de situație, și ești democrată! Halal!...*

M: *Dar dacă oamenii...*

F: *Nu!!! Te rog să-mi răspunzi!!*

M: *... care nu respectă legile, nu ca mine.*

F: *Bun, și un ucigaș ordinar face asta!!*

M: *Atunci sînt niște ucigași, teroriștii!*

F: *Da, bineînțeles!! Sînt și asta!!! Dacă vrei să fiu de acord! Dar nu se fac* l e g i s p e c i a l e *pentru ucigași!*

M: *Da, dar... Poți să-i prinzi și să-i închizi... și atunci n-or să mai poată face nici un rău.*

F: *Nu?... Nu? Un ucigaș obișnuit are doar, pur și simplu — cum să zic — motive greșite sau chiar nici un motiv să omoare. Și nu-i mai rău la teroriști, care poate au și motive pe care le poți înțelege?*

M: *Da, desigur, dar metodele astea nu sînt cele juste, Rainer.*

F: *Bine, dar nici pe tine nu te interesează legile! Ai zis că legile sînt bune pentru păsări, dacă te poți coborî la un asemenea nivel!*

M: *Eram foarte furioasă în situația aceea...*

F: *Poate exista vreo situație pe lume care să te facă să nu te intereseze cine face legile pentru tine? Și ce legi anume?*

## 12. FASSBINDER ÎN DORMITOR

Dictează un scenariu la magnetofon; după un timp, îl strigă pe Armin, care s-ar părea că s-a întors. Armin îi povestește că a adus în casă, în chip de oaspete, un străin care nu avea unde dormi. Fassbinder cere ca străinul, care acum doarme, să părăsească locuința. După această izbucnire energică de mînie, începe să plîngă fără să se rușineze. Armin încearcă să-l liniștească.

F: *«Știi, am înhățat o sumedenie de evrei. Mergeam prin curți și cîntam „De veghe la Rin", eram așa de zăpăcit, în capul meu era un talmeș-balmeș. Acolo au pus mîna pe mine amîndoi evreii și au început să-mi îndruge verzi și uscate. Și cuvintele sînt bune, Gottlieb, și ceea ce spune cineva». Armin?! Armin!!! Tu ești?*

A: *Da... ce tot strigi acolo?*

F: *De ce-ai stat atîta?*

A: *Am fost întîi la «Eden» și pe urmă la «Cosy», acolo am cunoscut pe cineva care nu știa unde să doarmă, așa că l-am luat cu mine.*

F: *Ce-i ăsta? cum arată?*

A: *Uită-te singur... a adormit... De ce nu intri?*

F: *De unde vine?*

A: *Nu știu sigur. Cred că-i din Hamburg.*

F: *Nu știi nimic altceva despre el?*

A: *Ei... hai odată... vino și uită-te la el.*

F: *Dă-l afară!*

A: *Dar de ce?*

F: *Fiindcă am zis eu să-l dai afară.*

A: *Nu mai vorbi prostii.*

F: *Am spus să-l dai afară!! Așa că dă-l afară!*

A: *Hei, tu!* (se adresează străinului) *Scoală-te!*

X: *Da...*

A: *Hai, scoală-te...*

X: *Dar de ce?*

A: *Trebuie să pleci... fiindcă, aici, cineva e nebun!*

X: *În ordine, atunci plec.* (X iese din locuința lui Fassbinder, în timp ce acesta privește de după perdea în stradă: așteaptă ca X să apară și să se îndepărteze)

A: *De ce a trebuit ca el să plece și de ce a trebuit ca tu să faci asta?*

## 13. DIN NOU ÎN BUCĂTĂRIE. CONVORBIRE ÎNTRE FASSBINDER ȘI MAMA SA

F: *Democrația e cea mai umană formă de guvernămînt, nu-i așa?*

M: *Află că e cel mai mic dintre toate relele.*

F: *Cel mai mic dintre toate relele.*

M: *Da... în momentul ăsta e într-adevăr un rău.*

F: *Democrație... ce-ar fi mai bun ca asta... ceva... autoritar!*

M: *Nu... În momentul ăsta, aici la noi...*

F: *Da, ce-ar fi mai bun, dacă ăsta e cel mai mic dintre toate relele — poate că ar trebui să fie... cum să spun... ceva bun — ce ar fi acest ceva mai bun?*

M: *Cel mai bun lucru ar fi un fel de conducător autoritar, care să fie bun de tot, și îngăduitor de tot, și pus pe făcut ordine..."*

Cititorul își va fi dat seama, cred, că transcrierea de mai sus privilegiază dialogurile, în timp ce indicațiile de mișcare în cadru sînt sumare și vagi (încă o demonstrație a autonomiei filmului ca imagine audiovizuală finită în raport cu „faza scrisă", care fază, oricît de amănunțit elaborată, prevăzînd orice element de scenografie, „cinemă" cu „cinemă", rămîne *în orice caz* departe de filmul propriu-zis, de „*imaginile fotodinamice montate*", cum scria Galvano Della Volpe). Dar nu asemenea notații marginale contează, aici. Contează extraordinara capacitate a lui Fassbinder de a face film (și „cinematograf"), dintr-o situație, ce-i drept, de „emergență", dar privită domestic, interpretată în spațiul restrîns al relațiilor cu propria mamă sau cu un prieten. Și, dincolo de aceasta, capacitatea de a se „expune" pe sine însuși, de a-și etala, în fața publicului, lașitatea și micimea, deruta ideologică și politică. Firește, nu se mai poate discuta, în asemenea condiții, de recuperarea viziunii dostoievskiene asupra „teroristului", idealizat: „*Teroristul e frumos, înfricoșător, fascinant, căci întrunește în sine amîndouă tipurile de măreție umană: martirul și eroul*". Dimpotrivă, Fassbinder nu „rezistă" nici măcar încercării de a găzdui un presupus terorist, un necunoscut, care ar putea să fie, cine știe, terorist. Cu alte cuvinte, s-a „rinocerizat" și el, psihoza „vînătorii de vrăjitoare" a pus stăpînire și pe conștiința lui, în ciuda atitudinii, ușor polemice și de sus, față de mentalitatea „anacronică" a mamei sale, care a apucat să trăiască și sub cel de-al treilea Reich ... Simplu, direct, nuanțat, mereu neliniștit — așa cum e și atmosfera generală în „opinia publică" —, episodul lui Fassbinder e o exemplară demonstrație a forței, a expresivității care poate încorona „spiritul documentar". Altfel decît la Woody Allen, altfel decît la Costa-Gavras sau Pontecorvo, adică într-un mod propriu — deși aparent la îndemîna oricui — numai lui Rainer Werner Fassbinder.

Părțile, „scheciurile" care urmează sînt, așa cum am amintit, foarte diverse, diferențiate. Totuși, un „ciment" poate fi întrevăzut, dincolo de recurentul laitmotiv muzical al faimosului *Kaiser-Hymne* de Joseph Haydn, rebotezat mai tîrziu și cunoscut ca *Deutschland-Lied*: acest ciment, de la temelie, este solidarizarea cineaștilor din Noul Film German atunci cînd libertatea și democrația sînt amenințate. De la Paris, octogenara Lotte Eisner, istoric autorizat al expresionismului anilor '20, „ultimul mamut", cum a

supranumit-o Werner Herzog, aplauda în 1981 hotărîta luare de atitudine a *Filmemacher*-ilor vestgermani: *„Miracolul economic, această epocă a materialismului adînc înrădăcinat, nu a dat decît filme mediocre. Artiştii germani sînt oameni ciudaţi: ei au nevoie de o anumită desperare, de o anumită exaltare febrilă, pentru a putea să devină cu adevărat creatori. Un film ca* «Deutschland im Herbst» *demonstrează grăitor lucrul acesta: numai atunci cînd tinerii cineaşti germani s-au răzvrătit împotriva mediocrităţii şi a birocraţiei mic-burgheze, reacţionare, numai atunci cînd şi-au exprimat profunda aversiune faţă de buruiana nesmulsă a nazismului, au devenit cu adevărat creatori"* (în „Camera/Stylo").

La conferinţa de presă organizată după proiecţia din cadrul „Berlinalelor" din 1978, unul dintre colaboratori, Hans Peter Cloos, declara (consemnat de „La Revue du Cinéma"): *„O dată pe an ar trebui să fie produs un film care să reprezinte nu atît situaţia, cît climatul naţiunii"*. Am uitat să precizez că titlul cronicii din „Die Zeit" era tocmai *Lage der Nation*, Starea naţiunii. Într-adevăr, poate că, pretutindeni în lume, cineaştii ar trebui să simtă ca pe o datorie civică măsurarea temperaturii sufleteşti a propriei colectivităţi sociale, în filme-dare-de-seamă, precum *Deutschland im Herbst*, şi, bineînţeles, nu numai la rău, ci şi la bine, nu numai de rău vorbind, ci şi de bine, în care să-şi găsească loc firi şi unghiuri de vedere diverse şi în care spiritul documentar să se completeze reciproc cu fantezia, într-un caleidoscop menit să înlocuiască într-o sinteză, o dată pe an, cele 52 de actualităţi săptămînale, în lipsa cărora, odinioară, înainte de apariţia TV, nu începea nici un program din sălile de cinema. Invitaţia lui Cloos, fără ca acesta s-o ştie, nu e decît transcrierea cinematografică a unui mai vechi îndemn al lui Tomasi di Lampedusa, autorul *Ghepardului*: *„A ţine un jurnal sau a scrie, la o anumită vîrstă, propriile memorii ar trebui să fie o datorie «impusă de Stat»: materialul ce s-ar acumula după trei sau patru generaţii ar avea o valoare inestimabilă: multe probleme psihologice şi istorice care frămîntă omenirea ar fi rezolvate. Căci nu există amintiri, chiar cele scrise de personaje insignifiante, care să nu cuprindă valori sociale şi pitoreşti de prim ordin"*. De ce nu, prin analogie, jurnale (intime) şi amintiri scrise cu camera-stilou, adică filmic? Ce satisfacţie imensă pentru Marc Ferro, profesorul de istorie, co-directorul renumitei reviste „Anna-

les", credincios prieten al cinematografului, unul dintre puţinii oameni de ştiinţă care cred în film — fie documentar, fie de ficţiune (cu excepţia celui „istoric" !) — ca izvor pentru ştiinţa istoriei !

De altfel, *Germania în toamnă* nu a rămas fără „rapeluri": datorită Margarethei von Trotta, întîi, cu *Die bleierne Zeit* (*Anii de plumb*, 1981) în care e evocată dubla poveste a surorilor Ensslin (şi, în special, a lui Gudrun, cea cuminte în timpul copilăriei, decedată apoi în închisoarea Stammheim) şi, ulterior, datorită lui Reinhard Hauff, cu — titlu aproape scontat ! — *Stammheim* (1985), după ce în librării apăruse amintita monografie a lui Stefan Aust, *Der Baader-Meinhof Komplex*, unde e vorba de *„der tote Trakt"* sau *„die stille Abteilung"*, aripa super-închisorii cu şapte etaje, în care celulele erau etanş izolate fonic: ocazie neaşteptată pentru a reabilita, cum vrea de altminteri şi Marc Ferro, auzul, urechile, într-o civilizaţie „a ochiului" ! (Nu am văzut acest din urmă film, dar cronicile vorbesc de o extraordinară eficacitate documentaristă, chiar dacă regizorul Hauff nu izbuteşte să *„privească în inima protagoniştilor"*, cum făcuse — pe o temă asemănătoare — Dostoievski, în *Demonii*, cu *„frapante situaţii paralele între RAF* (*Rote Armee Fraktion, organizaţia teroriştilor vestgermani*) şi un grup de conspiratori ruşi, cu Stavroghin în frunte".

## „Acolo unde visează furnicile verzi"

Tot „universului spiritual al documentarului" şi tot spaţiului de intervenţie vestgerman îi aparţine şi ciudata „poveste cinematografică" a lui Werner Herzog, autorul celebrat pentru *Aguirre, mînia lui Dumnezeu*, pentru *Kaspar Hauser* şi pentru *Fitzcarraldo: Wo die grünen Ameisen träumen* (*Acolo unde visează furnicile verzi*, 1983). De data aceasta, componenta documentaristă — în speţă, etnofilmul — e cu grijă ascunsă în ficţiune, cu toate că, paradoxal, demersul şi semnificaţia operei rămîn antropo-culturale. Secretul rezidă, probabil, în abila replămădire, pentru uzul cinematografului, a unui mit. Werner Herzog, orice s-ar spune, nu dispune de o inventivitate proprie, autonomă, de o capacitate de a „inventa" *ex novo*. În schimb, abia

așteaptă o ocazie, un motiv, un capăt de fir de basm sau de legendă, pentru ca imaginația să i se pună în mișcare, să populeze cu figuri umane și să coloreze scenografic o situație sau de-a dreptul o lume (o microlume, firește), pe care le domină apoi cu o mînă (artistică) autoritară, fie și în varianta îmbrăcării acesteia într-o mănușă moale a visului. Dar ce păcat, pentru Herzog, că nu l-a citit, nu l-a putut citi pe Blaga, pentru a fi în stare să opereze un fundamental *distinguo* între vis și mit: *„Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii. Cu acestea se rostește însă și diagnoza diferențiată față de visuri. Să se remarce că visul nu apare niciodată* stilistic modelat. *Visul, cel de pe planul psihologic, e* a-stilistic, *ca orice fenomen natural"*. Norocul lui Herzog e că instinctul și intuiția sa de artist îi salvează ignoranța: aproape o definiție a geniului. Fiindcă, pînă la urmă, *Furnicile* sale atestă o atitudine culturală și estetică absolut creatoare.

Există, în Herzog, o sete neastîmpărată, „imperialistă" aproape, în sens cinematografic, se înțelege — doamne apără-ne și ne ferește! — de a „ocupa", de a-și atașa teritorii filmice noi. De pe valea Amazonului (*Aguirre* și *Fitzcarraldo*) a trecut în America de nord (Highways, în Wisconsin: *Stroszek*) și apoi, de curînd, în Nicaragua (pentru un documentar TV, ambiguu); între timp, l-a atras Australia, tărîmul „furnicilor verzi". Gustul, dar și dorul de exotism, de depărtări (permanent în oameni, odată ce îl cîntau și medievalii, provensalii lui *„amor de lonh"*), i-au fost, discutabil, reproșate lui Herzog-Stipetici, făcîndu-i-se numărătoarea și socoteala locurilor de turnare ale filmelor sale: din douăsprezece *Spielfilme*, numai trei au fost realizate acasă, în R.F.G., observă — petulant — un redactor, altminteri deloc xenofob, al revistei „Der Spiegel", Urs Jenny, chiar în cronica la *Acolo unde visează furnicile verzi* (august 1984). Dar aceasta e o chestiune „internă", a vestgermanilor: pe noi ne încîntă, în schimb, că Herzog ne-a mijlocit contactul cu Australia — aproape mai substanțial decît au făcut-o înșiși cineaștii celui de-al cincilea continent —, cu un peisaj inedit al ei, cu întinderi nesfîrșite, curioase și familiare în același timp, lărgindu-ne orizontul de cunoaștere: *„Cerul, mai puțin gata de pocăință decît oriunde în altă parte a lumii, încremenește fără nori și învăpăiat deasupra pămîntului, care arde încet. Șesul e uriaș*

*și atît de întins, încît te doare depărtarea lui. Iar cerul e pretutindeni mai mare, mai mare decît pămîntul.*"

Sursa inspirației lui Herzog se află într-un documentar etnologic, într-un etnofilm al lui Michael Edols — acesta va deveni „actor" în filmul lui Herzog —, sugestiv intitulat *Lalai Dreamtime*, adică timpul (vîrsta) visului, „Lalai" venind spre noi de-a dreptul din epoca de piatră, desemnîndu-le pe furnici: un „mit" al aborigenilor australieni. Ca și Picasso — dar nu se știe de ce, într-o accepție deseori artificială — Herzog este un „mitofil", un nesățios căutător de mituri, și i-a fost de ajuns să afle de acest „timp al visării", pentru a inventa sau a reinventa un mit, „plauzibil". Și anume: întreaga noastră lume nu este decît un vis al furnicilor verzi, care dorm undeva în subsolul Australiei; dacă le tulburi somnul, dacă le trezești, visul lor se spulberă și, odată cu el, lumea, omenirea. Noi, oamenii, locuitorii globului pămîntesc *sîntem* atîta timp cît sîntem visați de furnici: existența noastră se sprijină pe acest vis și cine destramă visul destramă omenirea. De o asemenea amenințare vorbește filmul lui Herzog. Prin analogie, așa cum destinul românilor „atîrnă" metaforic de o oiță, de *Miorița*, tot așa australienii, ba chiar întregul mapamond „atîrnă" de niște furnici!. Puțin credibil ca eficacitate cosmică, mitul repropus și repovestit de Werner Herzog e „frumos" și expresiv pe o arie semnificantă mai restrînsă și, tocmai de aceea, evocată cu putere: ciocnirea între două culturi, aceea, milenară, a băștinașilor, și aceea a „albilor", a rasei care invadează și uzurpă. Degeaba se dau peste cap poeții întru salvarea lor, „miturile" nu rezistă buldozerelor civilizației postindustriale. Ca în filmul lui Herzog: o societate (americană) de exploatare a subsolului cumpără un teren vast, în căutare de uraniu. Măgăoaiele motorizate și perforatoarele „imperialiste", „străine", atacă țărîna, iar o mînă de indigeni — instruiți de regizor — li se așează, protestînd, de-a curmezișul, spre a apăra somnul și visul sacrelor furnici verzi din „somnul rațiunii" lui Herzog, somn ce ține loc de fantezie. Ciudat și „anacronic", aborigenii — ce-i aia, în definitiv? — nu mai au aproape nimic „folcloric" (și cu atît mai puțin... aborigen autentic!), sînt îmbrăcați în cosmopolite *T-shirts* și în blugi, iar procesul ce se va desfășura în fața tribunalului — capitalist, burghez, alb, european, civilizat, americanizat etc. etc. — din Melbourne, aceiași apar de-a dreptul „andimanșați",

dacă mi se iartă transliterarea, cu cravate și costume la patru ace, iar dintre ei unul vorbește o limbă pe care nimeni nu o mai înțelege! (De ce nu l-a citit Herzog pe Tommaso Landolfi și al său *Dialog al maximelor sisteme*, ca să știe ce înseamnă să scrii o poezie într-o limbă pe care nu o mai cunoaște decît autorul?! Pînă la urmă, în filmul cu furnicile verzi, argumentul celor drepți, al celor săraci cu duhul, de prin partea locului, patetic, e de ordin cultural: *„Ce-ați zice voi, albii, dacă am veni noi cu buldozere și am începe să vă demolăm bisericile"*. Ca și cum sub orice biserică (ortodoxă sau catolică?) s-ar cuibări o colonie de furnici verzi. Dacă nu mă înșel, motto-ul filmului vizează de-a dreptul bazilica Sf. Petru din Roma: ce-ar fi să venim noi, aborigenii australi, și să facem și să dregem în așa fel, încît să nu rămînă piatră pe piatră din locașul visului vostru teologic (sau teogonic, sau ecumenic?).

Nici vorbă, discursul lui Herzog e generos și libertar, în schimb se opune operei (civilizatoare?), implacabilă, a occidentului, a Europei, care a modelat după chipul și asemănarea sa lumea întreagă (nu-i așa, Karl Jaspers? sau, mai de curînd, Constantin Noica), tot globul pămîntesc, inclusiv America, inclusiv Japonia, inclusiv China. Așa că din „tezismul" lui Herzog nu are șanse să supraviețuiască decît „poezia" efemeră, o poezie care — de ce, oare?: pentru accentele ei nostalgice, pentru că trimite la o presupusă „vîrstă de aur", pentru că ține cu învinșii? — se aliniază în frontul celor care se opun progresului (tehnologic), înaintării civilizației de tip vesteuropean. Conștient că apără o cauză dinainte pierdută, Herzog se avîntă donchișotește la asaltul meterezelor atotputernice ale industrializării. De ce? Dintr-o încăpățînată credință înapoiată? Nu, de dragul poeziei, al unui mit. Un mit, pe care, în definitiv, îl sacrifică în pristolul unei desfătări rafinate, al unui sentiment occidental decadent, al unui lirism nu doar emotiv, ci și justițiar, partizan al inocenței și al purității omenirii (sic!). Și iată-l, așa, dintr-una în alta, pe Marx dezmințit: de trecutul străvechi al furnicilor verzi nu ne despărțim rîzînd! Ne desprindem de el, dimpotrivă, într-o stare de emotivitate nostalgică, regretînd că nu o vom mai întîlni niciodată. Și e limpede de ce tocmai Australia necunoscută reprezintă ultimul bastion al unei asemenea rezistențe...

Critica de film vestgermană nu a omis să semnaleze intenția inițială a autorului de a ne face să vedem, efectiv, „nemțește" (ca, în *Fitzcarraldo*, trecerea fizică, materială, a muntelui de către o navă fluvială), furnicile, trezite, încolonate în marș, urmînd vectorii unui tainic cîmp magnetic al lor, ca suport concret al mitului, adică al metaforei. În ciuda eforturilor disperate ale cineastului, o asemenea demonstrație nu a fost posibilă : spre norocul filmului poate, fiindcă „mitul" furnicilor verzi și al somnului lor ancestral (cultural !) rămîne — după cum se și cuvine — învăluit în mister, în enigmă. Un mister preferabil penibilei comportări (cinematografice) a celor care mai cred în sacralitatea sa. Herzog izbutește, cu adevărat, aici, să atingă o anumită vibrație lirică, dar nu atît cum ar fi fost de așteptat, prin exponenții mitului său reîncălzit, cît, mai curînd, prin sentimentul de culpă al „cotropitorilor". Pînă la un punct cineastul propune un fel de dublet al dramei aborigenilor : melancolicul motiv al doamnei cu umbrelă care și-a pierdut cîinele, tainica și vana ei speranță de a-l regăsi. Să fie oare posibilă o asociere între cele două „experiențe"? Pierderea furnicilor verzi, care, trezite, vor migra, ca un roi de albine, spre alte tărîmuri, ar putea fi, pentru noi, albii, pentru occidentali, pereche cu pierderea unui cîine? Eventual, dacă nu aproape sigur. Oricum, Herzog se salvează — își salvează filmul — tocmai prin această recicatrizată inocență. Restul e pierdut. Recurentele revoluții industriale, expansiunea efectelor lor, se vor impune decisiv în orice orizont de cultură. Mai mult decît în alte filme herzoghiene, spiritul documentarului se împletește aici cu ficțiunea, de fapt, cu fiorul ascuns al mitului, oricît de prefabricat ar fi acesta, adică inautentic : autentică e punerea în imagine a regizorului poet. Dar nu e decît un cîntec de lebădă. Fotograma reprodusă în „Der Spiegel", ca ilustrație a cronicii lui Jenny, ne înfățișează un buldozer gigant înaintînd din stînga cadrului spre un indigen care, așezat turcește, încearcă să-l oprească, să-l exorcizeze, suflînd într-un fel de tulnic — „didjeridu" se cheamă la el acasă, în Australia. Fără succes, firește. Într-adevăr, mutînd decorul la noi acasă, mă întreb cum ar putea tulnicăresele, oricît de vrăjite le-ar fi instrumentele, cele din Vidra sau din Albac, să stăvilească avansarea triumfală a industrializării meleagurilor lor? Cu o diferență, totuși, fundamentală : în Australia treaba aceasta o fac „veneticii"...

Werner Herzog trebuie să înţeleagă şi să se resemneze: nici un buldozer aborigeno-australian nu va ameninţa catedrala Sf. Petru. Dimpotrivă, după cum am văzut, excavatoarele civilizaţiei occidentale vor sili furnicile verzi să roiască, să se exileze. Dar nu e firesc să fie aşa? Ca soarta omenirii să nu mai depindă de insomniile provocate ale unei colectivităţi de himenoptere? Ba da, sub unghiul dezvoltării condiţiei materiale a omului şi al stăpînirii progresive a naturii. Sub unghiul mitului devenit inoperant, „demitizat", rămîne eficace doar firavul izvor de „poezie", de lirism: al unui dor ce pulsează în vis. Spaţiul în care istoria să poată fi sfidată devine din ce în ce mai restrîns pentru temerarul Herzog-Stipetici, pe măsură ce realizatorul cucereşte noi continente. Ce i-a mai rămas? Asia şi Siberia, probabil. Nu ar surprinde pe nimeni dacă, mîine, regizorul vestgerman ar propune o nouă „Siberiadă", plecînd nu numai de la o stea polară, ci de la un cerb fermecat sau de la cine ştie ce taină a unui lac îngheţat. Pînă atunci, însă, *Acolo unde visează furnicile verzi* este considerat o inedită şi, în mare parte, fascinantă contopire de spirit documentar şi de spirit inventiv, pusă în serviciul unei cauze pierdute (deci, dramaturgic vorbind, cu atît mai sublimă). Indubitabil, filmul lui Herzog se dovedeşte mult mai poetic decît *Zelig* al lui Woody Allen: bătrîna, dispreţuita Europă (de către unii, nu de către toţi!) se situează încă o dată deasupra Americii, deasupra Hollywoodului. Miturile, afirmă Urs Jenny, încă din titlu, au picioarele scurte, şi are dreptate; mult mai lungi în schimb sînt, după părerea mea, picioarele culturii europene — inclusiv în accepţie prozodică — şi chiar în ipostază cinematografică, născătoare de cunoaştere prin poezie...

## Contribuţii româneşti

Cinematograful românesc nu rămîne, desigur, în afara mentalităţii şi sensibilităţii europene, deşi apetitul său pentru spiritul documentar ca matrice a ficţiunii filmice nu este atît de evident. Epoca nouă păşeşte cu dreptul, dar primele elanuri scad repede în intensitate: *Răsună valea* (1950) al lui Paul Călinescu (regizor provenit din ucenicia documentaristă, premiat chiar, la Veneţia, în 1939, pentru *Ţara Moţilor*) rămîne, poate, cea mai promptă intervenţie a unei

echipe de cineaști în viața cetății, a actualității, înainte de *Apa ca un bivol negru* (1970), dar acesta din urmă nu e un film narativ de ficțiune. Între cele două repere, gesturi rare și cu atît mai prețioase: *Erupția* (1957), filmul de debut regizoral al lui Liviu Ciulei; *Comoara din Vadul Vechi* (1964), ultimul film al lui Victor Iliu; *Subteranul* (1967) de Virgil Calotescu; *Apoi s-a născut legenda* (1969) de Andrei Blaier. După 1970: *Explozia* (1972) de Mircea Drăgan, *Proprietarii* (1975) de Șerban Creangă, *Cursa* (1975) de Mircea Daneliuc (debut), *Zile fierbinți* (1975) de Sergiu Nicolaescu, *Iarba verde de acasă* (1977) de Stere Gulea, *Proba de microfon* (1980) de Mircea Daneliuc, *Țapinarii* (1982) de Ion Cărmăzan, precum și, firește, cele două filme „politice“, sinteze ambițioase, *Puterea și Adevărul* (1972) de Manole Marcus și *Clipa* (1979) de Gheorghe Vitanidis. Aceste pelicule — mai sînt, evident, și altele, dar acestea mi s-au părut mai semnificative — conțin un ferment documentar, un embrion, care nu se face spirit, însă, și de aceea ele nu aparțin familiei evocate aici.

Fără îndoială, *Puterea și Adevărul* ar fi putut să devină un film exemplar, dacă „documentarea“ scenaristului (Titus Popovici) și-ar fi implîntat mai bine rădăcinile în solul realității; or, am avut impresia că autorul scenariului a citit mai puțin din „cartea vieții“ și a dat prioritate materialelor, analelor Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român. În această lectură sînt de găsit fie calitățile, fie limitele filmului, încă din faza scrisă: „*Originalitatea scenariului* — scriam la premieră — *rezidă, după opinia mea, în introducerea unui al treilea timp, pe care l-aș numi* t i m p i d e o l o g i c, *care nu aparține atît celor douăzeci de ani retrospectați și nici momentului 1965, cît mai ales perioadei de după Congresul al IX-lea, pînă în 1970, cînd filmul intră în pregătire. Se știe că, în acest interval, Partidul Comunist Român a analizat în profunzime și cu un înalt simț de răspundere toate aspectele esențiale ale societății noastre socialiste, de la începuturile ei, elaborînd o bogată serie de documente de o importanță hotărîtoare. Interpretînd cîteva din fenomenele politice și morale ale revoluției socialiste de la noi, scenaristul s-a folosit tocmai de aceste documente, de aceste sinteze pe care le-a vizualizat în scene și în secvențe de multe ori eficace, și pe care le-a făcut să răsune — ca ecou generalizator — prin numeroase «citate», extrase aproape textual, în replicile protagoniștilor.* [...]

*Totuşi, pe lîngă valori şi virtuţi incontestabile — de forţă şi nu rareori de nobleţe expresivă — scenariul are şi unele zone şi articulaţii mai şubrede, şi anume acolo unde, fiind vorba de oameni vii, de frămîntări şi dileme dramatice individualizate, documentele teoretice nu mai puteau să ofere soluţii particulare, concret-umane, adecvate*". Aşadar spiritul documentar, atît cît este, derivă din... documente („sinteze" gata elaborate), nu din realitatea imediată, şi cred că nu greşesc amintind că o asemenea cale e relativ stearpă, fiindcă, parafrazîndu-l pe Croce, se poate spune că *„documentul nu generează document; partenogeneza nu are loc; se cere intervenţia elementului masculin, a ceea ce e real, pasional, practic, moral*". Adăugînd documentului artisticitatea, nimerim direct în observaţia lui Croce, formulată genuin: *„Poezia nu generează poezie*" ! Sînt tocmai elementele de care, într-o anumită măsură, e lipsit *Puterea şi Adevărul*. Departe de mine gîndul de a pune sub semnul îndoielii buna-credinţă a autorilor; aproape de mine, în schimb, gîndul de a arăta de ce un film care ar fi putut să fie, dacă nu o capodoperă absolută, o operă de mare importanţă nu doar ideologică, ci şi estetică, — rămîne un produs interesant, instructiv, dar mai puţin un document emoţionant, un document liric al unui sfert de secol din recenta istorie românească.

Sub unghiul raportului dintre ambiţii şi realizare concretă, filmul lui Titus Popovici şi al lui Manole Marcus se aseamănă cu *Novecento. Atto primo e secondo* (*Secolul XX. Actul I şi II*, 1976) în regia lui Bernardo Bertolucci — peste cinci ore de proiecţie — tot o tentativă de „sinteză" istorică. Cu deosebirea că, în timp ce despre *Novecento* s-a scris că *„se configurează ca un arbore cu trunchiul prea subţiratic şi cu crengile nemăsurat de lungi*", în *Puterea şi Adevărul*, dimpotrivă, trunchiul arborelui e destul de vînjos, şi subţiratice îi apar crengile, dar nu e decît o metaforă încercată de critic. În ambele cazuri — cărora li s-ar adăuga, cu legitimitate, *L'albero degli zoccoli* (*Arborele cu saboţi*, 1978) de Ermanno Olmi, cu o sporită „fineţe a tuşeului" — incompleta împlinire se datorează, în definitiv, manifestării doar parţiale a „spiritului documentarului", a aceluia pe care Kluge îl socoteşte neapărat necesar „răscumpărării", redempţiunii filmului de ficţiune însuşi.

În aceste condiţii, filmul românesc demn de a fi semnalat pentru încărcătura sa specifică de „spirit al documentarului" rămîne *Apa ca un bivol negru*, chiar dacă nu e tocmai tipic

în ansamblul producției noastre. Atît pentru valoarea sa de „documentar dramatic" — premergător, anticipator al crezului exprimat de Peter Lilienthal —, cît și pentru că marchează intrarea în istoria cinematografului național a celei de-a doua generații de cineaști, purtătoare a unei noi „supraîncărcături" etico-politice, umaniste,— spre a adopta și adapta conceptul de „a cincea forță a naturii", propus de fizicienii americani la începutul lui 1986, în „Phisical Review Letters", în contrast cu Galilei, cu Eötvös și chiar cu Einstein — și a unei primenite conduite stilistice. Este un *incipit vita nova*, cu generația 1970: pe frontispiciul filmului se citesc nume ca Dan Pița, Stere Gulea, Ion Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Roxana Pană și alții. Atît structura, cît și stilul *Apei ca un bivol negru* izvorăsc dintr-o fermă nevoie și voință de cunoaștere și comunicare dobîndind o formă care e deopotrivă „act cognitiv" și „act de cultură" cinematografică. Ecou sau reflectare a unui fenomen natural unic — marile inundații din 1970 —, filmul se dovedește la fel de unic și, ca atare, dificil de clasificat în tiparele „genurilor" cunoscute. Scriam, imediat după premiera din 1971: *„Nu e o cronică, nu e un jurnal de actualități, nu e o anchetă, nu e un documentar, sau, mai bine zis, le cuprinde pe toate acestea, cu ceva în plus, esențial:* participarea *rațională și afectivă, de o factură nouă pentru cinematograful românesc, a celei mai proaspete generații de cineaști"*. La Hollywood ar fi apărut, probabil, curînd după o asemenea revărsare a puhoaielor de apă peste maluri cîteva pelicule „catastrofice" spre înspăimîntarea spectatorului; la Cinecittà, un Francesco Rosi ar fi scris prompt un „pamflet" audiovizual, căutînd un raport de cauzalitate; de la Buftea, în schimb, a plecat acest inedit mesaj, care făcea — adăugam atunci, la premieră — ca problema clasificării să devină derizorie *„în fața acestui gest de nobilă intervenție civică, de pasionată solidaritate umană, dar și de o ambițioasă modestie, care a transformat un mănunchi de tineri cineaști în martor viu, riguros și sensibil al eforturilor eroice depuse de poporul român în învolburatele, lungile zile și săptămîni din luna mai 1970"*. Răzbate din aceste rînduri, recunosc, la o recitire a lor a anumită emfază, un patos retoric, pe care — se cuvine să subliniez, spre cinstea realizatorilor — filmul *Apa ca un bivol negru* nu le degajă, nu le exhibă ostentativ: el, filmul, e mai sobru, mai lapidar, mai esențial (*„scabro*

*ed essenziale*", zicea, într-o poezie, profesorul meu de literatură italiană modernă și contemporană de la Roma, Giuseppe Ungaretti: descărnat și esențial, cum este și filmul tinerilor noștri). Exemplul lor, ca esență de spirit documentar, nu a fost repetat, astfel că, am mai spus-o, se înscrie ca un caz mai mult unic decît rar în politica și practica noastră cinematografică.

Nimănui nu i-a scăpat, desigur, faptul că spiritul documentarului duce mai degrabă la cinematograful politic, decît la alte forme de spectacol audiovizual. Dat fiind că *„orice film e politic, după cum politică e orice expresie artistică și orice comunicare socială"* — nu un marxist e cel care admite acest adevăr, ci de-a dreptul cronicarul lui „Corriere della Sera", Giovanni Grazzini —, poate că „specia" cea mai congenială *Apei ca un bivol negru* este aceea a cinematografului sau a filmului *angajat*. Angajat, firește, în sensul așezării în centrul expresiei filmice a problemelor cetății, care au în vedere structurile sociale și economice, raporturile dintre individ și colectivitate, dintre istoria privată și cea publică. Pe de altă parte, același Grazzini, care e și „rectorul" „I.A.T.C.-ului" de la Roma, Centro Sperimentale, în „dicționarul portativ al spectatorului" destul de modest, nu doar ca format, *Le mille parole del cinema* (Cele o mie de cuvinte ale cinematografului, Bari, 1980), ocupîndu-se de același termen (cinematograf sau film *politic*), e de părere că *„în orice caz, dezvoltarea spiritului critic face ca adeseori să fie mai eficace, în sprijinul unei bătălii politice, un film narativ și spectacular, destinat marilor partere, decît un film de propagandă directă"*. S-ar putea să aibă dreptate autorul dicționarului de buzunar, dar să o aibă în numele „dezvoltării spiritului critic"? Nu sînt, oare, cu mult mai răspîndite, ca motive de succes, în sălile din lumea întreagă, tocmai „ațipirea" spiritului critic, capcanele întinse de regizor, prin trucuri și suspensuri iraționale, gata să „capteze" și să „captureze" mecanic spectatorul ca pe o pasăre prinsă în laț?

Dincolo de toate aceste discviziții, *Apa ca un bivol negru* îmbogățește, incontestabil, patrimoniul cinematografului național la capitolul spiritului documentar, dar scoate în evidență și o contribuție originală, românească, la identificarea și amplificarea unui teritoriu de investigații și epifanii care coincide, practic, cu continentul filmului „realist", de la Lumière încoace. Pătrunzînd cu prudență

în acest univers denumit, tocmai, al lui Lumière, printr-o discuție în jurul „literei și spiritului documentar", cred că mi-am legitimat, implicit, o trecere lină, netedă, spre alte tărîmuri, mai vaste, posibil de cuprins într-o siglă generică precum *gustul și pasiunea realității*, menită să deplaseze centrul de greutate, „punctul arhimedic", de pe versantul observației pe acela al interpretării personale, de autor, a fenomenelor și esențelor vieții sociale și morale, sub semnul fanteziei creatoare, cu un necesar efort de analiză din partea autorilor și cu unul, la fel de necesar, al criticului întru dejucarea oricărei încercări de a îmbrăca „lupul minciunii" în „pielea de miel" a cinematografului. Ajuns într-o astfel de situație, Arghezi ar fi scăpat prin tangentă, pe franțuzește: *à bon entendeur, salut !*, cine înțelege un lucru — lămurește celebrul Larousse — facă din aceasta un folos, un profit...

## „O lumină la etajul zece"

Așa a făcut Malvina Urșianu, asiduă și eficace cultivatoare, la noi, a filmului de autor. Deși am scris în mai multe rînduri despre filmele sale ca despre opere tinzînd — cel puțin, atunci cînd nu i-au trecut pragul — spre un „cinematograf de poezie"; deși, într-o notă din „Viața Românească", reproșam *Trecătoarelor iubiri*, lucrare reprezentativă pentru stilul cineastei, o anumită inapetență, o anumită infidelitate față de „spiritul documentar" în accepție imediat denotativă, informativă, dar și în una simbolică, metaforică, m-am simțit îndemnat de relativ recenta premieră a „celui de-al șaptelea film"— onorantă numărătoare à la Fellini — al acestei autentice *autoare* cinematografice, *O lumină la etajul zece*, să-i fac loc tocmai acestei opere în încheierea capitolului dedicat adevărului imediat al vieții fixate pe peliculă. De ce? Pentru că, pe de o parte, atestă o viguroasă recuperare a „documentarismului", pe care, pe de altă parte, îl convertește într-o rezistentă pagină de poezie a filmului, punte spre alte, mai complexe, exegeze.

Fabula, ca subiect și rezumat al „acțiunii", e la îndemîna oricui. O ingineră, o „intelectuală organică", Maria Dinu, cade victimă unor mașinații la locul de muncă și e condamnată, în 1960, pentru „sabotaj economic". În 1965, revizuindu-se procesul, i se recunoaște nevinovăția, e rea-

bilitată și, firește, eliberată din temniță. După cinci ani de regim penitenciar, începe pentru eroină un anevoios proces de reintegrare în societate. În această delicată, neașteptat de sfielnică reînvățare a pașilor în viață, încearcă — în felul său — să o ajute, cu bună știință, avocatul apărării, Mitrana, și, mai mult întîmplător, spontan, un meșter zidar, Trică, ocupat cu finisarea exterioară a blocului nou și încă aproape gol în care — simbolic — inginerei metalurgiste i s-a repartizat o locuință: ascensorul încă nu funcționează și ea urcă pe jos cele zece etaje, treaptă cu treaptă, o altă scandare metaforică a dificilei, întîrziindei reînnodări a unui fir existențial rupt cu brutalitate. Nu toată lumea se comportă, însă, la fel; umbre de reînviată tristețe sînt ridicate chiar de cei care au jignit-o pe Maria Dinu în însăși intima ei omenie și care... există, continuă să o ducă, să mi se ierte jargonul, bine mersi! În uzina unde muncește din nou, secretarul de partid se arată comprehensiv și deschis, săritor, dar mulți dintre colegi, chiar și cei binevoitori, nu pot să-și ascundă o anume jenă (dovadă de mentalitate măruntă, meschină) pe care o simt față de oricine a fost „acolo". Da, lumea știe că încă tînăra ingineră a fost reabilitată fără rezerve, ba a fost și reprimită în partid, dar un fel de paravan opac separă vrînd-nevrînd persoanele „de bine", „cumsecade", de persoanele care, *totuși*, au fost trimise, fie și din eroare, „acolo". Și fiindcă lumea, mediul, colectivul nu uită cele întîmpate — oricîtă bunăvoință ar avea —, nici rana sufletească a eroinei nu se poate cicatriza: cel puțin o margine a ei va continua să sîngereze, poate pentru toată viața...

Astfel „repovestit", filmul nu își trădează încă structura și de aceea se cuvine să precizez că la temelia lui nu se află o *story* de tip hollywoodian, ci un tip de narativitate modern care ține seama de comutabilitatea conținuturilor în funcție de fluxul amintirilor și asociațiilor. Și, de data aceasta, cu un plus de armătură documentaristă, vădită de la bun început, din pregeneric. Dacă Malvina Urșianu ar fi urmat o modalitate de expresie epico-teatrală, ar fi evocat pur și simplu, prin vorbe, cu concursul unui personaj-corifeu, temnița în care a fost aruncată eroina; simțul cinematografic a determinat-o, în schimb, să *arate* acest loc de ispășire și, ceea ce interesează cu deosebire, aici, ea l-a arătat într-un chip documentar și documentat bogat în

informații directe, semantice. Astfel, filmul își dobîndește imediat o sigură motivație a întregii tensiuni etice, o motivație ce se va multiplica, pe parcurs, într-o serie de „priviri prismatice", subiective și obiective (adică dinăuntrul personajelor și din afara lor), menite să amplifice considerabil zestrea de semnificații, straturile succesive de tîlcuri ale parabolei. În acest sens, bravura autoarei atinge un maximum de eficiență prin dublarea aproape permanentă a timpului fizic al „prezenței" în acțiune cu un timp al „absenței", ceea ce adaugă filmului o dimensiune psihologică (și ideologică) nu prea des întîlnită în cinema. Mai mult: dînd la o parte eventuala tentație de a face din *O lumină la etajul zece* ancheta, oricît de captivantă, a unei erori judiciare, Malvina Urșianu luptă, cucerindu-l, pentru un spațiu de analiză mult mai întins, capabil să cuprindă „omul în totalitatea sa" și, măcar într-o măsură, chiar „totalitatea lucrurilor". În acest scop, nu poate scăpa nimănui „istoricizarea" continuă a tuturor actelor și gesturilor, chiar și a celor mai mărunte, legînd în felul acesta destinele individuale de acelea ale unor grupuri sociale mai vaste.

Asemenea aspecte, și altele, desigur, nu au scăpat criticii noastre de specialitate, recenzenții căutînd să le facă transparente publicului, cu nuanțe ținînd de propria lor sensibilitate, de afinitățile cu diversele laturi ale generoasei problematici puse la dispoziție de autoare. Alice Mănoiu, de pildă, se vede îndreptățită să observe (în „Cinema", nr. 12/1984) că, mai mult decît în alte filme ale Malvinei Urșianu, în *O lumină*... acțiunea e limitată, că e vorba aici de *„un subiect cu puține întîmplări"*, ceea ce face să *„existe o mare libertate lăsată spectatorului"*, adică o considerabilă marjă de re-elaborare din partea acestuia. Dar, mai ales, cronicara are dreptate atunci cînd definește, nu fără o anumită emfază, personajul plăsmuit de autoare ca pe *„o eroină modernă cum nu a prea cunoscut filmul românesc* — și nu numai — *fragilă ca o Tanagra și vitează ca un Ahile,* [care] *ridică personajul feminin la o altitudine moral-temperamentală impresionantă"*. Și tot Alice Mănoiu dă tonul corului aproape unanim de analogii cu inginera din *Gioconda fără surîs*, debutul regizoral autonom al cineastei: avem — scrie recenzenta — o *„altă Giocondă, dar una care nu și-a pierdut surîsul, cu toate loviturile, nedreptățile"*. Asociația e operată, apoi, aproape în toate cronicile: *«Gioconda» și-a recîștigat surîsul, visurile sale urîte au rămas*

*departe în urmă, şi doar un pîlc de copii, care-i trec prin preajmă, îi săgetează ființa cu o clipă de neliniște"* (Călin Căliman, în „Contemporanul", nr. 51/1984); *„Să fie, oare, Maria — eroină a ultimului film al Malvinei Urşianu — o Giocondă care şi-a regăsit surîsul?"*, se întreabă Nicolae Ulieriu (în „Săptămîna culturală a Capitalei", nr. 50/1984) și își răspunde că pelicula *„pare a sugera (dacă nu a impune) o asemenea concluzie"*.

Pentru a nu-l duce pe cititorul/spectator la vreo confuzie, îmi revine sarcina să statornicesc că Gioconda din titlul Malvinei Urşianu nu are nimic de-a face nici cu *Gioconda* leonardescă şi, cu atît mai puțin, cu Gioconda cîntată de Ştefan Bănică, aceea care se mărită în cartier. Gioconda din primul film al cineastei noastre e o femeie care a biruit în viața socială şi profesională, ajungînd chiar în rîndurile din față ale ierarhiei, dar care a fost biruită — din cauza unor opțiuni greşite — în propria ei încercare de „educație sentimentală", cu alte cuvinte, personajul suportă povara clasicizantului disidiu dintre intelect şi sentiment, dintre minte şi inimă. E ceea ce a sesizat Ioana Creangă (în „România literară" nr. 49/1984) ca pe un laitmotiv al întregii filmografii ce poartă semnătura Malvinei Urşianu, prezent deci şi în *O lumină la etajul zece*: *„La fel ca în profilurile imaginate anterior, în transparența recentului portret feminin se păstrează aceeaşi diagramă a echilibrului dintre virtuțile intelectuale şi puterea de a înfrînge neîmplinirile sentimentale"*. Cronicara îşi dă însă repede seama că semnificația de adîncime a filmului nu se opreşte aici şi o spune la modul, poate, cel mai răspicat: *O lumină...* e un film politic prin excelență, din încrengătura *Puterii şi Adevărului*, constituind de-a dreptul *„un moment fundamental din «marea epopee a prezentului»"*, contur — să recunoaştem — cît se poate de ispititor într-o exegeză de tip „interliniar" a imaginilor (cum îi stă în obicei lui Aristarco). Toți criticii care s-au ocupat de film i-au scos în relief componenta sincronică, legătura cu momentul istoric, în speță acela al Congresului al IX-lea. Ioana Creangă citează, în acest sens, replica sintetică a comandantului de penitenciar: *„Congresul al IX-lea al partidului şi-a făcut o datorie de onoare din a lichida toate abuzurile din trecut"*. De aici încolo, însă, critica de la premieră se arată pripită şi superficială, făcînd pe contul ei saltul instantaneu de la cauză la efect şi considerînd filmul Malvinei Urşianu, în mod reductiv, o simplă

„ilustrare" a unui gest reparatoriu ce funcţionează automat, de la sine, fără vreo altă intervenţie umană, miraculos. Pentru Magda Mihăilescu, bunăoară, *„regăsirea de sine, redobîndirea identităţii eroinei sînt ineluctabile"* („Informaţia Bucureştiului", nr. 9687/1984), iar Călin Căliman e şi mai tranşant în a stabili că doar la *„cîteva luni după ieşirea din închisoare"* cazul Maria Dinu poate fi socotit încheiat, pînă şi la modul simbolic, prin acordarea unei decoraţii de 1 Mai! Mai circumspect, Ulieriu intuieşte *„o aproape imperceptibilă accentuare a notei optimiste — în detrimentul realismului simbolic, specific filmelor de pînă acum ale Malvinei Urşianu"*, dar nu observă cu suficientă promptitudine că o asemenea accentuare e aparentă, voită de autoare doar ca o shakespeareană „culoare inversă".

Malvina Urşianu e un autor prea serios şi prea responsabilizat — atît etic, cît şi estetic — pentru a se putea mulţumi cu rezolvări aduse din condei, expediate, lozincarde. Propunînd „drama" Mariei Dinu, ea pare a se întreba: da, partidul şi-a făcut datoria, cadrele de partid şi-o fac în continuare, dar ce fac ceilalţi, ce face masa? Construim o viaţă nouă, edificăm o societate nouă, dar cîtă meschinătate veche şi nouă, cîtă laşitate şi uneori cîtă josnicie mai bîntuie în jurul nostru: hai să le măturăm, să facem curat în propria noastră casă! Ideologia, se ştie, e pură — viaţa e impură: haideţi să luptăm pentru a scurta distanţele dintre aceşti termeni ai duratei noastre în istorie! Inserarea în acest spaţiu politic şi etic, de înaltă tensiune ideologică, revoluţionară, reprezintă — după opinia mea — marele merit al Malvinei Urşianu ca artist-cetăţean: nevoia de a interveni nemijlocit în problemele cetăţii, ajutîndu-i pe oameni să vadă şi să trăiască mai bine. Altminteri, dacă totul ar fi decurs lin, dacă „reparaţia" morală ar fi avut loc fără zbucium, fără fireasca tensiune dialectică dintre nou şi vechi, dintre ceea ce e perimat, anacronic, şi ceea ce tinde să iasă la suprafaţa vieţii ca element proaspăt, tonifiant, — ce rost ar mai avea artistul, ce noimă ar mai avea filmul? Dimpotrivă, Malvina Urşianu se angajează, cu tot talentul ei, în această dispută, îi imprimă pecetea militantă a luptei pentru ideea supremă de a-i face pe oameni mai umani. Înfruntînd prejudecăţi şi asumîndu-şi atitudini incomode, ca, de pildă, apărarea „excepţiei", căci Maria Dinu e o excepţie, ca intelectuală şi ca femeie „singură".

De bună seamă, o asemenea „stare" de excepție se cuvenea acoperită, pe toată suprafața ei, de o actriță de excepție și regizoarea a găsit-o în persoana Irinei Petrescu, o intepretă în fața căreia întreaga suflare critică a „capitulat", pe bună dreptate, într-un consens al elogiului deplin, fără rezerve. Desigur, *O lumină*... nu este, cum propune Călin Căliman, „filmul Irinei Petrescu", nici măcar metonimic: nu, filmul este al Malvinei Urșianu care, întîi, a oferit Irinei Petrescu un „text" cu o prețioasă încărcătură de gînduri și simțăminte, și care, apoi, a condus-o spre o admirabilă, singulară creație, purtată pe muchia subțire a unei subtile „ambiguități" artistice. Rezultatul colaborării dintre autoare și interpretă e spectaculos: cîntînd pe o singură strună a viorii este obținută sugestia orchestrei întregi. Vreau să spun că personajul Maria Dinu întrupat de Irina Petrescu, îl face pe spectator să citească — de-a lungul întregului film, nu doar în final, cum socotește Ulieriu — atît realitatea evenimentelor nemijlocite din imaginea audiovizuală, cît și realitatea unei biruinți morale încă neefective, amînate într-un viitor deschis, într-o operă prin excelență deschisă, cum e filmul Malvinei Urșianu. „Ambivalența" eroinei și interpretei se întîlnește și se contopește fără reziduuri cu „ambivalența" voită, scontată, a autoarei, Irina Petrescu izbutind să dea expresie nu numai interiorității — de „rană vie" — a personajului său, ci și, într-o lumină de „contre-jour" transparent, și exteriorității „celorlalți", a mediului. E adevărat, nu fără ajutorul unui fel de Horațio: avocatul Mitrana, care în viziunea lui Gheorghe Dinică se păstrează mereu în planul al doilea, cu discreție și înțelegere. Oricum, în neliniștile și speranțele Mariei Dinu, autoarea și interpreta ne-au determinat să descifrăm propriile noastre neliniști și speranțe, în prezența nexului problematic dominat de *pasiune/ironie-fantezie-utopie*, marcă a creativității autentice.

Fiindcă toate aceste demersuri critico-stilistice nu sînt suficiente, aș propune, ca o întărire prin exemple, transcrierea a două secvențe emblematice pentru film, evident secvențe din „faza scrisă", din scenariu, peste care se va suprapune efectul de „gheață fierbinte", de *contradictio in adjecto*, pentru obținerea căruia amîndouă artistele, și Malvina Urșianu, și Irina Petrescu, sînt dotate cu o vocație organică. Am ales, firește, secvența finală, unanim aplaudată de critică, dar și una anterioară, dragă mie cu deosebire și

considerată mai plină de rafinament și grație. Le propun cititorului cu precizarea că, inițial, Maria s-a chemat, în scenariu, Irina, după cum și titlul filmului era altul: *Plecele ei ca razele soarelui...* (în orice caz, filmul e net deasupra ambelor titluri !). Cum era de așteptat, planurile mai lungi, fără să se constituie chiar în veritabile planuri-secvență, apar privilegiate, în mod necesar, firesc. Maria e invitată de Mitrana „să ia puțin aer" și ajung cu mașina pe:

„91. *MALUL RÎULUI*
ziua — ceață

Pl. C. Apa curge limpede printre pietrele albe.

P. G. Amîndoi merg prin ceață pe malul rîului. Ceața se plimbă și ea printre copaci. Totul are un farmec hibernal. Pînă și croncănitul unei ciori se integrează firesc, ca o muzică necesară acestei imagini a unei naturi somnolente dinaintea marii treziri.

P. M. — *Nu e o vreme prea frumoasă* — se scuză vinovat Mitrana.

— *Orice vreme e frumoasă. În orice caz îți poate lipsi la fel de mult ca și soarele.*

— *Atunci de ce se spune «bucurați-vă de soare»?*

Ea se oprește absorbind parcă prin toți porii imaginea acestei clipe.

— *Se poate spune la fel de bine «bucurați-vă de soare și de ploi, de ceața și de zăpezile anului»!*

— *De zilele și de nopțile vieții...* — adaugă el.

Ea zîmbește, apoi se încruntă.

— *Zilele sînt făcute pentru bucuriile muncii, iar nopțile pentru odihnă* — îi replică ea cu un ton voit moralizator, cu un discret umor.

— *Posibil,* acceptă el.

P. P. Ea se depărtează încet, el rămîne locului, privind în urma ei.

P. P. (trav.) Ea își umple toată ființa de frumusețea clipei, de căldura prezenței de alături.

— *Mihai* — îl cheamă ea încet, continuînd să privească aerul argintiu.

Apoi, după cîteva clipe lungi, în care timp el s-a apropiat încet, a stat, au continuat să tacă, îi spune tot, neprivindu-l, dar simțindu-l alături.

— *Sînt foarte fericită.*

— *Draga mea* — șoptește el cald și amar, încet, ca pentru sine, ca să n-o trezească din acest vis al ei.

Se uită la ea cu încordare reținută, așa cum ar privi un somnambul pe marginea balconului.

Ea merge și se așază pe trunchiul căzut al unui copac.

Se așază și el. Așa cum s-au așezat, stau unul lîngă altul, dar cu fața în direcții diametral opuse.

P. G. — *Ți-aduci aminte cînd mi-ai adus coșul acela cu cireșe?*

— *Îmi amintesc.*

— *N-am primit niciodată flori mai frumoase.*

Apoi după o pauză, ca și cînd ar răspunde unei întrebări a lui, mai veche.

— *Și cireșele mi-au lipsit foarte mult.*

P.P. El întinde mîna și o mîngîie abia atingîndu-i părul. Apoi îi culcă încet capul pe umărul lui. Ea se ridică lin, nebruscînd momentul, nerespingîndu-l, încheindu-l însă. Mîna ei întîrzie o clipă pe umărul lui, apoi ea se îndepărtează. El rămîne pe loc, respectîndu-i nevoia de liniște.

P. G. Cu pașii lini, ușori, intră printre copaci, în ceață.

P. P. O stăncuță cîrîie răgușit, într-un copac. Irina ridică privirea, pasărea se mută în alt copac, ea o urmează de jos cu privirea și cu pasul. (trav.)

Pl. C. Apoi tot așa, cu privirea către grafia splendidă a crengilor în ceață, se depărtează...

F. I. Ea se îndepărtează. În interiorul pădurii ceața este mai densă și la un moment dat...

P. P....ea realizează că nu mai știe încotro s-o ia. Încearcă într-o direcție, se răzgîndește (pan.), apoi într-alta (pan.). În cele din urmă începe să strige în toate direcțiile:

— *Mihai !... Mihai !... Mihai !...*

P.G. El nu răspunde. Ea continuă să-l strige: — *Mihai !... Mihai !...*

G. P. În cel din urmă îi aude vag răspunsul: — *Irina !... Irina !...*

P. P. El rămîne locului și ascultă.

— *Mihai !*

O ia în direcția aceea (pan.). O altă chemare îi corectează ușor direcția.

P. P. Ea își ascute auzul, așteptîndu-l din orice parte. Întorcîndu-se, îl regăsește brusc. El îi cuprinde umerii, într-o îmbrățișare castă, care o protejează de tot și de toate."

Chiar și citită în acest mod, ruptă din context și mai ales nefilmată, tinzînd doar spre structura filmică, scena e indicativă pentru tipul de sensibilitate și de mișcare sufletească al autoarei, pe care se suprapune, se va suprapune, în imaginile audiovizuale (finite) tot complexul expresiv al actorilor, cu alunecări de gesturi și de tonuri, cu felul lor de a spune și de a reprezenta ceva și în același timp de a spune și de a reprezenta *și* altceva, într-o balansare de sugestii și contrasugestii și, mai ales, de „culori inverse". Sub unghi cultural, metafora secvenței — mai intensă, poate, decît aceea a „urcușului'" celor zece etaje — cheamă în minte *„selva oscura"*, codrul întunecat, în care se rătăcește Dante în terțina de deschidere a *Divinei Comedii*: simbol răsștiut al spaimelor existențiale, reluat în semitonurile și tușeurile ușoare ale imaginii lui Sorin Ilieșiu în care e învăluită protagonista și silueta ei de o dulce gracilitate.

Aparent, această siluetă apare mai robustă în secvența finală, unde Irina poartă pe reverul banalului, cenușiului său taior sărbătoresc medalia cu care a fost de curînd distinsă. Străbătînd o stradă înțesată de tineri, eroina pătrunde într-un parc unde-l va întîlni pe Milițian (Marius Pepino), figură a coșmarului arestării și anchetării ei. O reîntîlnire asemănătoare cu cea din al treilea episod al tripticului *Secvențe* de Alexandru Tatos, dar tratată cu un diez la portativ și indicînd (oare?) absența oricărui spirit de vendetă la români. Un alt sentiment, în schimb, o copleșește pe Irina, adăugînd portretului ei o ultimă culoare, încheindu-i acest portret și totodată deschizîndu-l spre o pluritate de ipoteze, cîte ar putea conține viitorul pentru ea. O rană care nu se închide definitiv niciodată nu blochează, nu stinge omenia: i-o alimentează, dimpotrivă, îi zgîrie desenul în piatră:

„115. *EXTERIOR — PARC*
ziua

P. G. O lungă alee, foarte liniștită, dintr-un parc. Cîteva bănci, de o parte și de alta. Pe bănci, oameni în vîrstă, care se odihnesc la soare. Acordurile marșului răzbat stinse pînă aici, apoi e liniște. (Irina intră în cadru, u. spate). E o liniște neliniștitoare...

P. I. Irina se așază pe o bancă. Se lasă învăluită de lumina aurie a amurgului de vară. Dă capul pe spate, și închide ochii (trav. semicircular de la un profil la celălalt). La un moment dat, simte o prezență străină și deschide ochii.

P. P. În fața ei, chipul unui bărbat care îi zîmbește cu deferență. Scoate pălăria și o salută: — *Bună ziua, tovarășă ingineră. Nu mă cunoașteți?...*

P. Spec. Stop-cadru (în alb-negru). Imaginea acelui om care cu ani în urmă, împreună cu alți cîțiva, dăduseră buzna în locuința ei.

P. P. — *...Sînt atîția ani*, o scuză el pentru lipsa ei de memorie. *Îmi dați voie?* — se așază el pe bancă înainte de a primi vreun răspuns.

Împreună cu omul acesta se află și o fetiță în vîrstă de un an. Ea se desprinde din mîna lui și începe să se joace.

— *Nepoțica mea*, o prezintă el cu duioșie. — *Vă felicit! Ați fost decorată.*

Irina nu reușește să articuleze nici un cuvînt.

— *V-am pierdut cu totul din vedere. Nu mai știam ce e cu dumneavoastră. Știți, cum e...*

— *...cu viața, cu munca.*

— *O țigară?*, îi oferă el din pachetul din care tocmai servise.

P.A. Irina ia țigara ca hipnotizată. I se oferă și foc. Ea trage un fum. Se îneacă.

— *V-ați căsătorit?*, întreabă el.

Ea face semn că nu.

— *Lucrați tot la combinat?*

Ea face semn că da.

— *Mă bucur, mă bucur*, mormăie omul acela.

P. Ans. Fetița irumpe într-o tentativă de fugă, prima din scurta ei existență, fugă care se soldează cu o cădere și cu un plînset zdravăn.

P.G. Odată cu plînsul fetiței, țîșnește și Irina, alergînd să ridice fetița. O ia în brațe și încearcă stîngace s-o calmeze. Fetița plînge cu toată nădejdea. Bobițe mari de lacrimi îi curg pe obraji, pe piept. Irina simte căldura reavănă a trupului de copil — poate primul pe care l-a ținut în brațe — și începe s-o strîngă cu putere la piept. Trupul femeii sterpe se cutremură. Toate zăvoarele bine închise ale unui întreg complex biologic, toate refulările unui imens univers afectiv irump și femeia începe să hohotească, uriașă descărcare de acumulări memorabile și imemorabile, conștiente și inconștiente.

P. P. Fetița se potolește, curioasă de spectacolul femeii care o ține în brațe și...

Pl. C. ...de medalia lucioasă de la reverul ei, cu care fetița (mîna doar) începe să se joace gîngurind.

P. P. Și în acest unic hohot al Irinei se săvîrșește întîlnirea dureroasă și tîrzie cu acel firesc și fundamental sentiment care este, pentru o femeie, maternitatea. Sentiment care este un semn că trăiește.

P. Ans. În cele din urmă lasă fetița jos și pleacă.

P. P. Încetul cu încetul calmul se reinstalează din nou pe chipul ei și poate că și în suflet..."

Fluențele melodice din secvența pădurii de pe malul rîului s-au dizolvat în ceața amurgului auriu de vară... în liniștea neliniștitoare: ce altă definiție mai elocventă putea să-și ofere sieși Malvina Urșianu decît prin asemenea exprimări oximoronice... Gheața fierbinte... Există forme și sentimente și gînduri care îngheață la văpaia focului și altele care se topesc în gerul polar al nesimțirii. Al nesimțirii cu nepoți ce se joacă, gîngurind, cu medaliile resemnării. Situația e aproape melodramatică și, într-adevăr, aici are dreptate Ulieriu, dintre ulucii ei numai Irina Petrescu putea să iasă nevătămată, artisticește integră. Dar masca tragică nu încremenește definitiv. E tranzitorie... ca viața, ca munca... așa, cu viața, cu munca... Pentru că adunîndu-și ultimele puteri de îndurare, autoarea izbutește să mai adauge:

„P. P. ...și o voință nouă, mai puternică decît niciodată, de a învinge obstacolele mari și mici o cuprinde pe Irina. (trav.)

G. P. ...pentru că toate aceste întîmplări, mari și mici, vesele sau dramatice, sînt un semn al existenței, al actului de a fi. (trav.)"

Scenariul s-a epuizat, dar Malvina Urșianu nu scrie, habitudinar, cuvîntul „sfîrșit"... E dreptul și dreptatea ei de autoare autentică de film.

# Gustul și pasiunea realității

Două sînt, după părerea mea, cinematografiile naționale din Europa, și una peste țări și mări, care au vorbit cu o particulară eficacitate publicului despre realitatea propriei societăți: cea italiană, cea vestgermană și cea japoneză. Nu e o întîmplare, probabil, că toate trei aparțin unor state învinse în cel de-al doilea război mondial, deoarece tocmai criminala aventură a unor regimuri dictatoriale, odată încheiată, tragic, a dus la „redeșteptarea" popoarelor care nu le-au vrut, la „adunarea sufletelor" întru reînnodarea unor fire de viață și de cultură națională, întru redobîndirea unei identități și a unei conștiințe, etnice desigur, dar în primul rînd etice, politice, istorice.

Italienii, după cum se știe, au excelat în direcția aceasta cu primul neorealism, cel dintre anii 1945 și 1952, iar filmele apărute în spațiul lor au intrat de mult în istoria cinematografului, *Hoți de biciclete* al cuplului Zavattini—De Sica și *Pămîntul se cutremură* al lui Visconti situîndu-se — în toate referendumurile internaționale — printre primele zece opere din lume și din toate timpurile. Alături de acestea, începînd cu „înainte-mergătorul" *Ossessione* (1942) și cu *Roma oraș deschis*, continuînd cu *Paisà*, cu *Sciuscià*, cu *Miracol la Milano* și terminînd cu *Umberto D*, „noul cinematograf italian", cum i s-a mai spus neorealismului, s-a împărtășit princiar din climatul atît de elocvent evocat de pictorul Renato Guttuso: „*Rezistența antifascistă a trezit Italia, a fost primăvara noastră de cînd există un stat italian unitar. Întreaga țară a prins să înflorească, a fost inițiat un nou proces de viață națională, am început să simțim și să vedem ce anume era Italia, peisajul său, oamenii, tradițiile,*

*cîntecele, sentimentele, faptele, existența concretă a poporului nostru. Cinematograful a fost instrumentul cel mai adecvat pentru a exprima această realitate, ba i-a devenit chiar expresia cea mai înaltă. Și nu în sensul că a fost exprimat de această realitate sau că a fost reflexul acelei aure de înnoire (ceea ce putea să se întîmple numai în operele manierist neorealiste, iar nu în opere de artă realistă) ; ci în sensul că a fost și este parte a înnoirii, că a fost și este una dintre florile cele mai frumoase ale primăverii noastre"*. Dar asemenea exultante considerații ideologice-estetice, ca și operele care le-au inspirat, sînt bine și destul de corect cunoscute la noi, deși un punct de vedere românesc asupra neorealismului încă nu a apărut, cu autoritatea cuvenită. (Iată un studiu ce rămîne a fi scris, nu de altceva, ci pentru că la temelia tuturor cinematografiilor postbelice din lume stau, într-un fel sau altul, direct sau mediat, neorealismul, spiritul acestuia, singura „revoluție" autentică în mentalitatea cinematografică globală în ultima jumătate de secol).

Nu intră în „programul" cărții mele un astfel de studiu de ansamblu asupra neorealismului, în schimb mi-ar fi pe plac să vorbesc cititorului român despre trei mediu-metraje mai puțin cunoscute, „moștenitoare" ale zestrei neorealiste, dar bucurîndu-se de o viață artistică proprie ; le-am desprins aproape cu penseta dintr-un „filmar" ideal, cum ar scrie Romulus Rusan, mai precis din trei filme alcătuite din episoade sau „scheciuri" (un gen nu prea agreat de marele public), aparținînd unor autori diferiți, în biofilmografiile cărora nici nu figurează întotdeauna. E vorba, în ordine cronologică de *Boccaccio '70* (1961), compus din patru episoade, unde Luchino Visconti semnează pe cel de-al patrulea, *Il lavoro* (*Munca*) ; de *Rogopag* (primele silabe sau inițiale ale autorilor : Ro = Rossellini, Go = Godard, Pa = = Pasolini, G = Gregoretti, 1962), din care am detașat *La ricotta* (*Urda dulce*), scris și regizat de Pier Paolo Pasolini ; și, în sfîrșit, *Tre passi nel delirio (Trei pași în delir*, 1968), cu participarea lui Fellini, alături de Roger Vadim și Louis Malle, un triptic de „povestiri extraordinare" ale lui Edgar Allan Poe, cea de-a treia, *Toby Dammit*, încredințată fiind cineastului italian. Sînt trei bijuterii filmice, de-a dreptul trei capodopere „minore", pe care le propun, ca lectură facultativă, și producătorilor noștri, în ipoteza în care vor persista în „metodologia" sau „pedagogia" debuturilor tinerilor regizori prin filme-scheci.

## „Munca"

Pentru Luchino Visconti, *Il lavoro (Munca*, nu *Slujba*, cum greșit a apărut într-o traducere) se conturează ca un exercițiu de rafinament și de rigoare a stilului, precum și de replăsmuire a unei actrițe, Romy Schneider, aproape întreg filmul fiind un recital al acesteia, definit de critici drept o performanță ce „atinge rezultatele absolute din *Senso*" (film istoric din 1953, al aceluiași Visconti, cu Alida Valli). Un fel de „odihnă activă" și nu doar atît, a marelui cineast, care tocmai terminase *Rocco și frații săi* și se pregătea pentru *Ghepardul*. Inutil de precizat că nuvela lui Maupassant, inspiratoare, e transplantată în Italia contemporană — Visconti colaborînd, în acest sens, cu credincioasa lui scenaristă Suso Cecchi d'Amico — dar nu spre a furniza tema unor variațiuni de caligrafism pur: *Pe marginea patului* rămîne, pînă la urmă, un pretext oportun spre a se descrie și înfiera, dintre „cei patru cavaleri ai Apocalipsului" modern (ipocrizia, îngustimea de minte, intoleranța și minciuna), cel puțin doi: ipocrizia și minciuna (dar parcă și obtuzitatea).

*Munca*, scrie Aristarco, *„reprezintă o înaltă pagină filmică asupra puterii dezumanizante a banului"*. În același timp, însă, acest episod din *Boccaccio '70* — moment de culme al filmului, de departe superior celorlalte, semnate de Monicelli, Fellini și De Sica — circumscrie și analizează fenomenul tipic (istoricește tipic) al dezagregării socio-familiale, la fel ca în *Bellissima*, în *Senso* sau în *Străinul*, dar și în *Ghepardul*, în *Tremurătoarele stele ale Ursei* sau în *Căderea zeilor*. Este un fapt mai mult decît arhicunoscut — — așa cum fixează și Ugo Finetti în *Il tema della famiglia nell'opera di Visconti (Tema familiei în opera lui V.*, „Cinema nuovo", nr. 202/1969) — că *„familia este tema fundamentală ca structură dramatică și funcție estetică* [în filmele viscontiene]. *Ea e scena unității originare care se descompune și corupe progresiv* [...] *Povestea familiei e astfel reprezentarea crizei și prăbușirii unei tradiții, a unei lumi, a unui sistem de valori morale și de raporturi sociale* [...] *Lumea închisă și autosuficientă, senin rînduită conform unor ierarhii și valori, e întoarsă pe dos și măturată. Ordinea tradițională sfîrșește astfel prin a fi simbol de decadență și de haos, se declanșează căutarea tragică a unei noi ordini, se ciocnesc alternative și*

*opţiuni. Unitatea iniţială nu mai are sens: criza şi decadenţa familiei înseamnă luptă şi înfruntare în însuşi interiorul său. Visconti ne face să vedem familia, întotdeauna, într-un stadiu de criză decisivă"*. Şi eseistul adaugă, într-o pagină următoare: *„Vechea raţionalitate devenind iraţionalitate, ostenitoarea căutare de soluţii noi devine ocazie de scurtături malefice, de aranjamente demonice"*. Deşi în *Munca* nu este cu totul centrală, Visconti investighează problematica disoluţiei familiei burgheze cu o „cruzime", cu o necruţătoare şi amară ironie neîntîlnite în alte pelicule anterioare, criticii comparîndu-le, în mod legitim, cu „cruzimea îndurerată" a lui Erich von Stoheim (fireşte, cel din *Soţii orbi*, din *Rapacitate*, din *Femei nebune*, mai cu osebire). Iar căutarea de soluţii, de alternative, nu mai e tragică: aici mai curînd e tragicomică, de-a dreptul grotescă şi sarcastică, în contrast voit desigur, cu „rafinamentul" şi „preţiozitatea fotografiilor" ce i-au adus, pe nedrept, lui Visconti învinuirea de „hedonism estetic". Pe nedrept, pentru că imaginea (inteligentă, sugerînd „palpitaţii de umbră" realizate cu aparatul de către operatorul Giuseppe Rotunno) nu scade niciodată la nivelul unor experimente formale şi artificioase, cum ne asigură, cu autoritate, Guido Aristarco, în recenta sa „plachetă" *Su Visconti. Materiali per una analisi critica* (*Despre Visconti. Materiale pentru o analiză critică*, Editura La Zattera di Babele, Roma, 1986).

Ne aflăm în lumea „bună" unde nu se munceşte, în schimb se cheltuieşte mult. Lume evocată — ne aminteşte un recenzent — într-un dialog atribuit lui Francis Scott Fitzgerald şi Hemingway: *„Bogaţii sînt diferiţi de noi"*, zicea Fitzgerald, iar Hemingway răspundea: *„Da, au mai mulţi bani"*. Se mai întîmplă, totuşi, în secolul nostru şi ca banii unor bogaţi să se împuţineze. Dar o doamnă „adevărată" nu se poate lipsi nicicum şi nicicînd de bani şi, nemaiavîndu-i, se vede nevoită să...muncească. Să muncească, ea ar fi de acord, dar cum şi unde, fiindcă nu ştie să facă nimic. Lui Visconti nu-i trebuie decît un mediu-metraj de o jumătate de oră pentru ca Pupe, aşa o cheamă pe tînăra şi nostima doamnă, să înţeleagă cum trebuie să acţioneze, fireşte căzînd la înţelegere cu soţul, tolerant interesat; femeia se decide să practice ceea ce pretutindeni pe mapamond se ştie că este „cea mai veche meserie din lume" (cum o definea şi Eduardo De Filippo în *Filumena Marturano*). Totul se petrece într-un vechi, somptuos şi sufocant palat patrician,

dar, scrie Lorenzo Pellizzari (în cronica din „Cinema Nuovo", nr. 157/1962), *„sînt suficiente cîteva aluzii la exterior, cîteva replici și reacții, pentru a ne atrage atenția asupra unei întregi lumi, a «celeilalte» lumi, de o net diferită vitalitate și adevăr"*, ceea ce intregește tîlcul prea la îndemînă al convorbirii Fitzgerald—Hemingway.

În fața „scurtăturii malefice" la care se ajunge prin „noul" compromis între soț și soție, la alienantul lor „aranjament demonic", în ciuda alurii dezinvolte și aparent voioase a negocierilor, — e de respins interpretarea dată de Tullio Kezich (în „Sipario", nr. 191/martie 1962), care vede în fabula filmului — acomodant — o răzbunare a soției înșelate de un soț infidel, amestecat într-o murdară afacere de proxenetism cu „fete-milion". De acceptat, dimpotrivă, e judecata inițială a aceluiași critic, atunci cînd notează că *Munca* este *„nemiloasa radiografie a lumii «aurite» milaneze prin intermediul unei căsătorii greșite. Visconti a așezat o splendidă Romy Schneider în centrul unei drame psihologice, subliniată de o culoare și de o plasare în ambianță ce dezvăluie mîna unui maestru"*. Într-adevăr, întreg „scherzo"-ul gîndit de Zavattini, *Boccaccio '70*, cu subtextele sale ironice și parodice, se încheie prin „expresia între rîs și plîns" a Pupei: rîsu'-plînsu', pare-se, nu e un impuls sau o stare bivalentă, ambiguă și de-a dreptul oximoronică, prin excelență tipică doar românilor, cum credea entuziastul Nichita Stănescu. În situații analoge, replicau cu anticipare Visconti și admirabila actriță care a fost Romy Schneider, „munca" poate sugera și o situație sau un comportament italo-austriac, la fel de reprezentativ... Deși are de susținut dialoguri cu diverși parteneri — toți de valoare, de la Thomas Milian (soțul, Ottavio) la Romolo Valli, respectiv Paolo Stoppa (avocații Zacchi și Alcamo) — capacitatea de înțelegere umană și de retrăire a protagonistei e oarecum „monologică", ceea ce o apropie pe Romy Schneider — într-un registru, firește, burghez, departe de cel „poporan" — de extraordinara cascadă de microfizionomii și de tonuri, unice, ale Annei Magnani din *Amore* (tot după textul unui francez, Jean Cocteau: *La voix humaine*) și cu asta am spus, cred, tot. Dînd în același timp act evaluării și previziunii lui Michael Hanisch (din necrologul apărut în „Filmspiegel", nr. 12/1982, la moartea prematură a actriței): *„În episodul viscontian din «Boccaccio '70» a lăsat net în urmă vedete ca Sophia Loren și Anita Ekberg. Episodul cu Romy Schneider*

*a determinat succesul întregului film... S-a descoperit dintr-o dată ce talent se ascunde în ea... Că n-a fost o simplă întîmplare a demonstrat-o ea însăși jucînd alături de Alain Delon în piesa lui John Ford* «Păcat că e o tîrfă». *Regizorul ei: Luchino Visconti.* [...] *Mai tîrziu, vom descoperi ce pierdere a însemnat moartea acestei actrițe"*. Așa este, o știam atunci, în 1962, ni se confirmă și acum după cinci ani de la dispariție: Romy Schneider a fost o interpretă pe care Luchino Visconti a făcut-o să devină din potențial mare, de anvergură, efectiv mare, depășindu-și temerile și sfielile din prima tinerețe profesională, cu o umanitate și cu o forță artistică exemplare.

## „Urda dulce"

Dacă *Munca* e parabola unei decăderi morale, unde bogații nu rîd, *La Ricotta* lui Pasolini e, dimpotrivă, povestea unui sărac care plînge, a unui lumpenproletar, figurant cu ziua la o echipă de filmare, un dezrădăcinat trecînd prin lumea artificială și efemeră a platourilor cinematografice. Colaborînd la *Rogopag*, în 1963, Pasolini era de fapt cu gîndul la *Il Vangelo secondo Matteo (Evanghelia după Matei)* ce urma să intre în producție. Așa se explică nu numai tema mediului-metraj oarecum experimental, ci și testarea propriei conduite viitoare prin însăși figura regizorului (perfect întruchipat de Orson Welles), inclusiv în materie de gust (pictural), cu intenția de a nu repeta în *Vangelo*, eventualele erori ivite în *La Ricotta* și verificate pe loc într-o specie de *contaminatio* stilistică, distanțată de „modul său de a se referi la pictorii Renașterii. De fapt, Pasolini inserează personajele într-o perspectivă antropocentrică, potrivit lecției lui Masaccio, lecție asimilată cu ajutorul lui Roberto Longhi, pe băncile universității din Bologna, ceea ce plasează experiența cinematografică a realizatorului la antipodul neorealismului" (Virgilio Fantuzzi, în „Bianco e Nero", număr special, 1/4 din 1976, la scurt timp după uciderea poetului-cineast). Fără a nega total afirmația lui Fantuzzi cu privire la raportul cu neorealismul, mi-aș permite să observ că — dincolo de soluțiile preferate de Pasolini — *Urda dulce* nu poate fi imaginată fără „trecutul proxim" neorealist al cinematografului italian. Mai curînd decît exercițiile picturale — în film asistăm la o scenă în

culori a „Răstignirii", destinată să facă parte dintr-un film al Regizorului/Welles și organizată, mai mult ori mai puțin pe gustul unui Jacoppo Pontormo și al unui Rosso Fiorentino —, se dovedesc interesante influențele strict cinematografice, uneori propuse de-a dreptul în citate: Chaplin, Dreyer, Mizoguchi, influențe de care ține cont și Fantuzzi. Prezența ideală a lui Chaplin, cel puțin, e poate chiar prea evidentă, copleșitoare, fie în secvențele accelerate, fie în cele ale întovărășirii analogice a omului sărac și înfometat cu cîinele pribeag și tot atît de înfometat. Căci figurantul Stracci (numele însuși e simbolic, însemnînd în traducere: zdrențe, deci Zdreanță, dar nu în amuzatul sens arghezian), care în scena biblică joacă rolul mut al unuia dintre tîlhari, reușește să cumpere, pentru el și pentru cei patru copii ai săi — într-o pauză a filmărilor — cîteva kilograme de urdă, pitindu-le bine într-un fel de scorbură-ascunzătoare, unde o va găsi cîinele și va încerca să i-o mănînce... Ceea ce a mai rămas din ea va mînca Stracci, cu o lăcomie și cu o poftă acumulate de milenii, ceea ce duce direct la moartea sa, dintr-o indigestie galopantă, pe cruce, în timpul turnării: *„Să moară a fost singurul său mod de a face revoluția"* — răsună comentariul *ad-hoc* al regizorului, dar cuvintele îi sînt așezate pe buze de către Pasolini, care, să nu uităm, urma să sentențieze într-un eseu exemplar ca *I segni viventi e i poeti morti (Semnele vii și poeții morți*, din 1967): *„Ori să te exprimi și să mori, ori să rămîi inexprimat și nemuritor" !*

Poziția și aspirația lui Pasolini sînt cele cunoscute, formulate anterior pentru poezie și roman; efortul disperat de a defini o „religie a timpului nostru" printr-o imposibilă sinteză a religiei catolice (văzută în sîmburele ei „revoluționar", primitiv, din momentul trecerii de la păgînism la creștinism) și a marxismului. Prin Stracci, scrie un cronicar de la „Cinema Nuovo" — *„iată că divinul coboară din nou pe pămînt și se face om, se întrupează în noul Cristos, subproletarul, care pătimește în neocapitalism, este răstignit în vederea realizării unui film biblic de către noii farisei, burghezii, și se mîntuiește prin moarte"*. Mai trebuie, oare precizat că Pasolini a fost dat în judecată pentru „jignire la adresa religiei", iar magistraților li s-a părut că autorul *Urdei dulci* a înțeles, cu filmul său, *„să-l tîrască în colb pe Cristosul din altare, pentru a așeza în locul său un biet lumpenproletar; au fost interpretate ca scandaloase rîsetele deșănțate ale*

*actorilor îmbrăcați în sfinți, alunecarea și rostogolirea actorului care îl interpreta pe Crist*, strip-tease-ul *actriței Maria Magdalena*" (Fantuzzi). Replica cineastului a venit, tipic pasolinian, în formă de poezie:

*„Ăștia-s Sfinții?*
*Ăștia, cu agrafe în păr, cu fileurile*
*trase peste peruci, parveniți*
*numai pentru că-s protejați*
*cu un mai estetic avînt de Donati*
*în făcutul coafurilor?*

*Sfîntul e Stracci. Fața lui de cîrn antic*
*pe care Giotto a văzut-o profilată*
*pe tufurile și ruinele castrelor,*
*șoldurile rotunde pe care Masaccio*
*le-a clarobscurat, cum face*
*un brutar cu sfînta pîine...*
*Dacă vă e neînțeleasă bunătatea*
*cu care-și rupe de la gură cășulețul,*
*spre a-l da familiei sale să-l mestece*
*în sunetul lui «Dies Irae»; dacă vă e*
*neînțeleasă naivitatea cu care plînge*
*la căpătîiul prînzului său furat de cîine,*
*dacă vă e neînțeleasă gingășia cu care*
*apoi mîngîie vinovatul dobitoc...*
*dacă vă e neînțeleasă simplitatea cu care moare...*

*Acolo unde creștinismul*
*nu renaște, el putrezește. Și, contradicție*
*de mii de ori, de mii de ori pomenită*
*de Cristul meu ireductibil,*
*creștinismul sfîrșește prin a fi apărat*
*de cîte un irodian înnebunit,*
*macabru lipsit de simțul ridicolului...*"

Nici pandantul lui Stracci, din păcate, nu e mai bun. Autocritică, autocaricatură chiar, s-a spus, a lui Pasolini însuși, figura Regizorului declamă, și ea, catehismul vid al unui pseudomarxism și, în primul rînd, nu crede în filmul pe care-l face, subjugată încă de miturile culturii burgheze: „Domină toate celelalte personaje cu volumul său (precum «il Cupolone», cupola bazilicii Sf. Petru, domină Roma) ca masă inertă, goală și detașată, împărțind ordine ce se amplifică din voce în voce, fără a reuși să înfăptuiască ceva definitiv. Lansează cîte o stearpă săgeată ideologică, dar aceasta nu vatămă pe nimeni, e un intelectual burghez care îi folosește pe subproletari ca pe obiecte, se prosternează în fața puterii economice, se răfuiește cu fantoșele «siste-

mului»". Aceasta e opinia echipei „Cinema Nuovo" în *Guida al film*, pentru care *La ricotta* e o operă deopotrivă admirată și iubită, astfel caracterizată în paginile ce i se dedică: „... *descompunerea acțiunii în diferite fragmente narative, coexistența unei multiplicități de planuri interpretative, reducerea situației la metaforă, la apolog «politic», anticipează de fapt structura «deschisă» a filmului* «Uccellacci e uccellini» («Păsăroi și păsărele», 1966)."

Într-adevăr, Pasolini își etalează, își expune, public, și cu această *Urda dulce* — una dintre metaforele cele mai pregnante ale filmului e Roma, panorama „cetății eterne" văzută în depărtare prin cercul cununii de spini, recuzită a Răstignirii —, propria contradicție, incurabila sa despicare între vechea civilizație, epuizată, și cea nouă, abia mijind la orizontul îndepărtat al istoriei, cum scrie Gian Carlo Ferretti; și continuă: „*Divizat între «vechea neîncredere» și «noua speranță». între «abjecția» și «măreția» unei civilizații burgheze seducătoare, aflată la asfințit, între «dragostea» și «ura» față de ea, Pasolini a înfruntat nucleul dramei sale: conștiința crizei deschise în societate de noul raționalism marxist și incapacitatea de a opta, de a alege, de a rupe cu o tradiție a iraționalismului rafinat și cu îndărătnice legături viscerale*". E o criză fecundă, totuși, aceasta a lui Pasolini, care îl conduce spre poezie, spre o operă de autor creatoare și expresivă, prin sinceritatea, prin franchețea, prin decizia cu care sînt asumate contradicțiile și chiar erorile de prospecție și de evaluare în judecarea societății burgheze (italiene) contemporane. E explicabil, astfel, de ce nu numai admirația pentru zestrea creatoare a autorului, ci și dragostea pentru conștiința lui civică, morală, politică — oricît de sfîșiată de contradicții — se îndreaptă spre tragica figură a unui poet și cineast (și eseist) dintre cei mai sensibili și mai inteligenți ai secolului nostru, cum a fost Pier Paolo Pasolini.

## „Toby Dammit"

De la o fire zbuciumată la una senină, surîzătoare: de la Pasolini la Fellini. Contrastul e doar aparent, fiindcă, în felul său, și Fellini își dă pe față neliniștile din zonele ascunse ale propriului suflet. În filmul ales, aici, *Toby Dammit* (1968), într-un mod mai năprasnic și mai complet

decît oricînd, ce-i drept inspirat (nu ajutat, nu sprijinit) de o scriere literară a lui Edgar Allan Poe, *Să nu pui rămăşag pe capul tău cu diavolul*. Inspirat, doar, pentru că textul naratorului american rămîne un vag pretext, şi nu numai fiindcă e adus încoace, spre timpul nostru, în lumea factice a cinematografului (ca în cazul *Urdei dulci*). Reproduc, şi pentru concizie, subiectul repovestit în *I film di Federico Fellini (Filmele lui Federico Fellini*, Gremese editore, Roma, 1981) de Claudio G. Fava şi Aldo Vigano: „*Toby Dammit e un tînăr actor englez distrus de alcool şi droguri. Soseşte la Roma, cu avionul, pentru a deveni protagonistul «primului western catolic». În jurul lui se îngrămădeşte obişnuita faună a angrenajului publicitar: fotografi, ziarişti, producători, ecleziaşti, dinadins mobilizaţi cu ocazia evenimentului. Tîrît în sărbătoriri turistico-mondene, parade ale modei, ceremonii de premiere, Toby Dammit nu face nimic pentru a-şi ascunde propria apatie. Privirea sa se înviorează pentru o clipă numai atunci cînd o misterioasă fetiţă îi aruncă o minge, ca să se joace cu ea. Revine plictiseala. La un moment dat, actorul, care a declarat la TV că nu crede decît în diavol, are o izbucnire: îi insultă pe cei de faţă şi fuge cu automobilul de curse dăruit de producători. Străbate într-o viteză nebunească întîi centrul, apoi periferia Romei. Se lasă noaptea. Toby Dammit nu ia în seamă semnalizările de pericol în preajma unui pod prăbuşit. Urmează chemarea diabolicei fetiţe. Cursa vedetei e întreruptă de un cablu de oţel care îi retează capul. Fetiţa se duce să ia, de parcă ar fi fost o minge, capul rostogolit pe o pajişte*".

Mediu-metrajul fellinian este unanim recunoscut drept cel mai izbutit, singura operă de artă din tripticul *Trei paşi în delir* (sau *Povestiri extraordinare*), în care, aproape scontat, Roger Vadim „*depăşeşte orice limită pe planul ineficienţei şi al ridicolului*", iar Louis Malle pare un şcolar silitor ce-şi ia în serios tema dictată în clasă despre „dublet". (Cu titlu informativ se cuvine amintit că producătorul Raymond Eger întinsese capcana colaborării şi lui Visconti, şi lui Losey, şi lui Welles, pînă şi lui Chabrol, toţi aceştia „cu înţelepciune sustrăgîndu-se în ultima clipă", pentru alte ecranizări, tot ale operei lui Poe). „*Fellini, în schimb, e o surpriză*", admite Guido Fink în „Cinema Nuovo", revistă nu tocmai binevoitoare cu autorul lui *8 1/2*. Avantajul (?) cineastului stă — dacă e corectă informaţia furnizată de critici — în faptul că a citit pentru prima oară povestirea

lui Poe abia după ce filmul *Toby Dammit* fusese terminat; avantaj, deoarece, bizuindu-se pe varianta de scenariu oferită de Bernardino Zapponi, noul său colaborator, după Flaiano, Pinelli și Brunello Rondi, Fellini se exprimă liber pe sine, inserînd în trama scriitorului american propriul său univers de fantasme. Critica franceză, ca de obicei, nu e în armonie cu cea din patria autorului, deoarece pe Jacques Aumont, de pildă, în „Cahiers du Cinéma" (nr. 203/1968) îl convinge tocmai faptul că Fellini *„a reușit pentru prima oară să restituie într-un mod veridic acel «abur misterios și pestilențial, abia vizibil, apăsător, tulbure și de o culoare plumburie» care învăluie Casa Usher și întreaga operă a lui Poe..."* Mai mult, *Toby Dammit* reprezintă, în ochii criticului parizian, *„un cinematograf maximal, care folosește pînă la capăt toate resursele imaginii* [...], *ale montajului* [...], *ale sunetului, și al cărui exces e doar funcțional în a da seama despre această culme a literaturii* [...], *opera lui Poe"*. Criticii italieni, la rîndul lor, nu se preocupă prea insistent de fidelitatea față de Poe, chiar dacă îl recunosc pe acesta ca izvor de inspirație: „Două sînt elementele — — scrie Giovanni Grazzini, în „Corriere della Sera" —macabrul și fantasticul, care se întretaie, ambele derivate dintr-o constantă tematică la Fellini, dar de data aceasta — și e un accent cu totul nou — îndreptate spre tragedie. Mereu autobiografic, Fellini nu a trecut nevătămat prin recenta lui boală. Darul său fantastic a dobîndit un ton întunecat, galeria sa de monștri — o lumină sinistră. Aproape exercitîndu-și cruzimea asupra lui însuși, Fellini și-a asumat vechile structuri narative, expresivele sale personaje, pînă și temele muzicale ale lui Nino Rota, nu ca pe semnele unei realități reversibile prin deplîngere și speranță... ci ca pe o unică, atroce substanță a unei trăiri insuportabile, întrucît e lipsită de orice libertate..."

Fiind mult mai scurt decît marile filme ale „magului" de la Rimini, *Toby Dammit* este, ca niciodată, un *continuum* care taie răsuflarea, dar nu prin scontate suspensuri hitchcockiene, ci printr-o progresivă, intensă, desfășurare de tragedie sofocleană, ca un coșmar neîntrerupt pînă la fatalul deznodămînt sub magnetica putere de atracție a fetiței (un fel de Claudia, rea, din *8 1/2* sau un fel de Paola, tot rea, din *La dolce vita*, deși îmbrăcînd veșmîntul inocenței). S-a vorbit de esențiala contribuție a „extraordinarului" operator Giuseppe Rotunno, precum și a protagonistului

Terence Stamp: asupra acestuia din urmă, cred, ar trebui să insistăm. L-am mai văzut pe ecranele noastre, în *Departe de lumea dezlănțuită* și în *Teorema*, dar nicăieri cu eficacitatea expresivă, cu mistuirea lăuntrică și cu masca înfricoșată a deznădejdii, cum apare în *Toby Dammit*: nimeni, ca Fellini, nu-l va mai conduce cu atîta siguranță și finețe prin meandrele unui suflet ce nu-și mai aparține, vîndut fiind unei duble Satane, producătorului de filme și fetiței, blondă și lilială. Alături de Stamp, un mare actor, Salvo Randone, în rolul unui misterios prelat, pe nume Spagna (cine știe de ce, poate pentru că Ignacio de Loyola venea din Spania?). Iar după Randone, un Polidor (Fernand Guillaume) cu ochelari negri (semănînd leit cu regretatul D.I. Suchianu), în rolul unui actor bătrîn.

Prin însuși faptul de a afirma că, de data aceasta, binecunoscutele moduri de comunicare ale lui Fellini apropie filmul de altitudinea unei tragedii (moderne), am golit aproape complet sacul encomiastic. Mai rămîne, totuși, de spus un lucru, important, și anume că *Toby Dammit* poate fi văzut ca o operă de „ruptură", în sensul încheierii unei întregi perioade creative și al pregătirii alteia: *„Viitorul ori ne va da un Fellini diferit, ori tăcerea"*, conchidea Fink, și pînă aici profeția i s-a adeverit; mai puțin inspirat, însă, același critic adaugă (ce-i drept, în paranteză): *„Dar falimentul* «Giuliettei degli spiriti» *a confirmat deja, celor care ar fi simțit nevoia, că odată cu* «Opt și jumătate», *valijoara magică a iluzionistului s-a golit, revărsînd tot sau aproape tot ce se ascundea în dublul ei fund"*. Scepticii de această spiță nu au bănuit că, în realitate, valijoara magică a lui Fellini nu are un fund dublu, ci triplu sau chiar quadruplu: *Satyricon, Roma, Amarcord, Casanova, Repetiție cu orchestra, Cetatea femeilor, Și nava merge mai departe, Ginger, și Fred, Interviu* constituie, din 1969 pînă în 1987, o dovadă strălucită...

## „Insula"

Din îndepărtata Japonie au ajuns la noi mesajele unui cinematograf dintre cele mai vitale, plin de sîmburii fecunzi ai unei creativități neastîmpărate, perseverente și reușind să intereseze nu doar prin evocarea secolelor trecute, de ev mediu tîrziu și întîrziat, ci — așa cum se mîndrea Kurosa-

wa — și prin contactele statornicite cu actualitatea. Statistic, cele două categorii de filme — „jidai geki" și „gendai geki" — sînt reprezentate în proporții aproape egale; din păcate, însă, europenii văd destul de puține pelicule „evocînd prezentul", despre care specialiștii scriu că sînt întotdeauna captivante. (Se confirmă, în orice caz, să „satul planetar" al lui McLuhan nu e, de fapt, decît o parolă ce pare necunoscută santinelelor din gheretele ideologice și economice, fiindcă, practic, o jumătate din populația globului nu vede filmele celeilalte jumătăți).

Dintre filmele actualității japoneze, unul, cu deosebire, a avut o soartă stranie (și nemeritată), *Hadaka no Shima* (Insula goală, la noi: *Insula*, 1961). Publicul — obișnuit cu modelul narativ hollywoodian, — a dezertat în masă din sălile de proiecție (am văzut acest film împreună cu alți trei spectatori: la insulă goală — sala goală, dar așa s-a întîmplat pretutindeni în lume); în același timp, pe de altă parte, critica — „detașament de avangardă", „vîrf de lance" al publicului — s-a arătat mai mult decît entuziasmată de această (aproape) capodoperă. Cum se explică nepotrivirea? Marele public a considerat *Insula* — atunci, la începutul anilor '60; ar fi utilă, desigur, o repropunere, a filmului, acum, în anii '80 — drept o povestire lentă, plicticoasă, fără acțiune, scandată într-un ritm insuportabil, unde nu se întîmplă nimic și, pe deasupra, nici nu se scoate vreun cuvînt. Într-adevăr, prima jumătate, mai cu seamă, se desfășoară parcă prin reproiectarea la nesfîrșit a uneia și aceleiași secvențe, deși montajul nuanțează trecerea timpului, perindarea anotimpurilor, care ține nu numai de exigențele construcției filmice, ci de însăși comuniunea japonezului cu natura, hrănită de shintoism, cult al divinităților naturii. Pentru spectatorul european (sau american) această lipsă de ritm, de repeziciune (de „iuțire", cum scria și spunea D.I. Suchianu), e greu de îndurat. Și totuși, pentru Kaneto Shindo, regizorul, ea era organic necesară dintr-o simplă nevoie de sinceritate și autenticitate: *„M-am născut într-o familie numeroasă de pe țărmul mării interioare (Japonia occidentală) și am văzut cu proprii-mi ochi truda aspră a părinților mei, repicarea orezului la începutul verii sub un soare dogoritor, sărăcăcioasele recolte ale toamnei, și am păstrat amintirea neștearsă a mamei, purtînd pe umeri două găleți pline cu apă. Am vrut să exprim lupta fără răgaz a țăranilor împotriva pămîntului. Mama nu a spus nimic pînă în clipa morții,*

*despre teribila sa încleştare, despre bătălia dusă în tăcere cu natura. Această muţenie m-a izbit, iată de ce m-am gîndit la o dramă fără dialoguri: omisiunea nu are menirea să aţîţe curiozitatea, imaginea fiind singurul povestitor"* — după Georges Sadoul, *Dictionnaire des films, remis à jour par Emile Breton en 1981* (*Dicţionar al filmelor, adus la zi de Emile Breton în 1981* Microcosme/Seuil, Paris, 1983).

Publicului nu-i plac, în genere, inovaţiile şi nu e nevoie să citeşti, de pildă, *Le oscillazioni del gusto* (*Oscilaţiile gustului*, Einaudi 1970), eseul profesorului Gillo Dorfles, pentru a-ţi da seama că marea majoritate a spectatorilor preferă, în artă, formele şi formulele cunoscute, verificate. De aceea, absenţa dialogurilor în *Insula* a fost resimţită de cei mai mulţi ca o abatere destul de gravă de la regulă, de la „gramatică", deşi coloana sonoră e socotită de unii critici chiar prea apăsată pe alocuri. Şi-apoi, monotonia — de nesuferit, la teatru şi la cinema. Ce mai contează adevărul vieţii, sinceritatea artistului, cinstea lui, învederată şi prin refuzul de a flata gustul comun — ca să nu spunem prostul gust —, dacă din spectacol lipsesc ingredientele (mecanice, artificiale) „neapărat" obligatorii? Şi implicate în biletul de intrare, astfel ca frustrarea să fie resimţită şi băneşte. (Numai că, am mai spus-o, gustul evoluează, din fericire, iar o nouă confruntare cu publicul tînăr de azi ar dezvălui probabil alte reacţii, chiar dacă acest public e considerat „neselectiv"). Deocamdată, pledoaria şi invitaţia de a vedea sau revedea *Insula* rămîn un apanaj al criticii.

De ce cred că *Insula* e un film important, o experienţă, fireşte, irepetabilă, unică? (Rudă bună cu *Femeia nisipurilor*, din 1963, „operă importantă a aşa-zisului «nouvelle vague» japonez", despre care Romulus Rusan scria, în *Arta fără muză*: *„Timpul nu mai corespunde cu al tuturor oamenilor, s-ar zice că e un timp einsteinian, aflat în zodia relativităţii. Regizorul îl iuţeşte, încetineşte sau stopează după bunul plac, parcă sărind dintr-o planetă în alta, de pe o orbită pe alta, gravitînd în jurul subiectivităţii eroului ca în jurul unui soare dictator. Acţiunea monotonă, intrată în obişnuinţă, se consumă lent şi încăpăţînat, timpul e vid..."*) Aşadar, de ce e *Insula* o operă de seamă, demnă de a intra în „filmarul" portativ al fiecăruia dintre noi? Am răspuns, în parte, adineauri: pentru că e un film sincer, direct, iar dacă — datorită ritmului lent, adesea la scara 1 : 1 — poate să exaspereze, să ducă publicul la plictis şi sîcîială, este tocmai pentru că

însăși viața trăită de eroii filmului e tocmai așa. Cum? Am auzit bine? Să nu se ocupe filmul, arta filmului, de asemenea „cazuri", cînd mișună atîtea „subiecte" pline de acțiune și de brio, optimiste, roze la culoare? Dar dacă lumea e plină, încă, și statistic, tocmai de aceste situații? Să nu ne solidarizăm cu cei care suferă, cu cei care luptă din răsputeri cu stihiile, într-o eră a atomului și a zborurilor interplanetare? În alte părți ale lumii, în Calabria bunăoară, lipsește — nu atît apa — cît pămîntul, pămîntul gras, roditor, și de aceea țăranii localnici îl cară în spinare de jos, de pe șes, pe terasele abrupte, cu „cobilița". Ceva mai avantajată, dar nu din cale afară, Fefeleaga din filmul *Nunta de piatră* parcurge kilometri de grohotiș, mînîndu-și calul orb, pe blîndul Bator: cadența e asemănătoare, ca și sugestia de bază, dar odată obținută aceasta din urmă, regizorul schimbă registrul, ferindu-se totuși să abuzeze de răbdarea „catilinară" a spectatorului comun, greu pusă la încercare. Și fiindcă am riscat o asociație de idei pe tărîmul cinematografului nostru, să mai produc una, aproape necunoscută marelui public: *Grindul*, scurt-metraj al operatorului Vlad Păunescu (ca examen de diplomă). Pe un „grind", adică pe o limbă de pămînt din Delta Dunării, un pescar încearcă să facă agricultură: ară, seamănă, vin apele, nu culege nimic, ară, seamănă, vin apele, nu culege nimic și așa mai departe, într-un fel de *perpetuum mobile* al sterilității sau al ambiției deșarte (sau, după Creangă, al prostiei omenești). Repetiția, de data aceasta, pe un spațiu temporal restrîns, nu parvine la exasperare, dimpotrivă își atinge ținta „didactică", legînd viața morală de cea materială. Exemplele se pot găsi și în alte domenii. Țin minte, bunăoară, ca pe un moment de înaltă expresivitate, o *Glossă* eminesciană „spusă" într-un recital public de Aura Buzescu: cu același ton, la aceeași înălțime, de la început pînă la sfîrșit, fără nici o inflexiune, fără nici un accent (dintre acelea pleonastice sau ilustrative care plac atît de mult la I.A.T.C.), fără nici o abatere sau răsfăț, alb, neutru, impersonal, ca o apă care curge mereu la vale, cu același murmur. După prima stanță m-am întrebat unde se poate ajunge cu o asemenea interpretare; la ultima a izbucnit entuziasmul, exaltarea, căci de pe scenă nu se mai auzea nici Eminescu, nici Aura Buzescu, ci însuși timpul care își scanda anonim și implacabil scurgerea...

Tot așa, în *Insula*. Dar cristalizînd și impunînd cu tărie sentimentul că nu se poate continua în același chip. Și nu din motivul, melodramatic (dar făcînd parte din „ritual") al morții copilului școlar, însoțit la groapă (pe aceeași insulă, firește) de colegii săi (de la școala unde ajungea în fiecare zi, după ce vîslea din greu, cu barca). Ci din motivul binecuvîntat că, într-o societate industrială, post-industrială chiar, cum ar fi de considerat Japonia contemporană, e un anacronism, o anomalie, ca natura (o natură avară, negeneroasă) să cîștige necontenit, în fiece primăvară și în fiece toamnă, în fiece an, an de an, secole după secole, bătălia cu omul, împotriva omului. Și e de mirare, în acest sens, că la capătul unei cronici exacte și sensibile, Giovanni Grazzini subliniază cu încîntare: *„Faptul că a premiat filmul fără să-l osîndească pentru lipsa conștiinței de clasă a protagoniștilor depune în favoarea Festivalului de la Moscova"*. Cîtă conștiință de clasă (burgheză), în schimb, la acest cronicar care aruncă un pumn de praf ideologic în ochii spectatorilor! De ce? Pentru că se preface a nu ști că lupta împotriva naturii *este* luptă de clasă, o luptă pe care fiecare clasă la putere a rezolvat-o în felul său. La adăpost de vitregia climei și a solului „insulei", criticului milanez îi convine, probabil, sau nu-i pasă, că se perpetuează *in eterno* „motivul tradițional" al *„canonului fundamental al poeziei japoneze, acela de a căuta consolarea în natură"*, într-o *„calmă, resemnată, dar virilă acceptare a soartei pe care natura ne-a dat-o"*! Și-așa, *„un motiv tradițional, tratat cu sensibilitate realistă, se revarsă astfel într-o meditație asupra sacralității naturii"*... De un distins domn în redingotă și cu barbă mare și deasă, care, încă în secolul trecut spunea — spre a fi auzit și de japonezi! — că problema nu mai este de a contempla (resemnat) natura, ci aceea de a o schimba, firește în folosul omului (și de către om) — Grazzini nu a auzit... Și de aceea nu ține să înțeleagă că *Insula* — cu voia sau fără voia autorului, Kaneto Shindo — reprezintă o admirabilă lecție, un apolog politic, o veritabilă *Lehrstück*, încă o dată, întru dobîndirea conștiinței de clasă. Ciuntită de această dimensiune a unei utopii pozitive, *Insula* nu ar fi, în cel mai bun caz, decît o melodramă exotică, departe de opera sinceră și aspră, violentă chiar, închinată efectiv unor țărani a căror „condiție umană" se cere imperios și grabnic schimbată. Măcar să le scriem, lucrurile acestea,

noi, criticii, dacă nu avem puterea (și, din păcate, nici căderea) de a interveni nemijlocit în miezul vieții, cu propria noastră faptă... (Dar de ce nu le-om fi avînd?)

## Noul Film German

Beneficiind de o altă omogenitate a hărții lor geofizice și climatice a R.F Germania, autorii din Noul Film German nu sînt confruntați — cum se spune în buletinele de știri la radio și la TV. — cel puțin deocamdată, în secolul nostru, cu probleme de gravitatea celor din *Insula*, chiar dacă, potrivit statisticilor oficiale și atitudinii „verzilor", a celor din partidul ecologist, „pădurea germană" e pe cale de extincție. Există, în schimb, alte probleme, operele acestor autori neezitînd să vorbească despre ele, și mi se pare ciudat că istoricii și criticii vestgermani se arată cam nemulțumiți de cineaști, care, scriu recenzenții, nu au închegat încă nici un „portret al propriei generații", nici unul al „generației părinților" și cu atît mai puțin un credincios „portret al epocii". Un asemenea reproș e pereche cu autolezionismul inițial al realizatorilor din Germania occidentală, nevoiți, pasămite, să reinventeze cinematograful, să pornească de la o *Nullpunktsituation*, fenomen relativ, de altfel, ca și negarea oricărei continuități culturale și, implicit, a propriei identități. La o privire mai atentă, însă, lucrurile nu stau tocmai așa, „personanța" blagiană a funcționat perfect și în conștiințele lor (analogie metaforă cu „izbucul" firului de apă care curge pe sub pămînt și apoi reapare la suprafață !), iar cinematograful nu a trebuit să fie reinventat după „Manifestul de la Oberhausen" al unor tineri cineaști (1962), ci pur și simplu s-a înviorat, a dobîndit și un chip (vest) german, afirmîndu-se drept un „nou val" dintre cele mai vitale, în anii '70 și chiar în '80. „Personanță" autentică, bogată, căci cine mai crede astăzi în generații (fie și cinematografice) spontanee?

Desigur, nu toți cineaștii sînt preocupați, în mod solidar și organizat, în aceeași măsură, de fenomenologia societății în care viețuiesc. Unii, și nu dintre cei mai puțin talentați, preferă, ori de cîte ori pot, să iasă în afara frontierelor naționale, căutînd frumusețea unor locuri stranii sau bizare, australe, ca Herzog; alții, ca Lilienthal, nutriți și de alte culturi (cea sudamericană, în speță) se duc, și ei,

pe alte meleaguri îndepărtate, dar nu pentru a căuta locuri ci oameni, oameni și dureri; în timp ce un Wenders, deși cu aripile de două-trei ori arse, nu se astîmpără și nu contenește de a face experiențe nordamericane — chiar dacă după *Der Stand der Dinge* (*Starea lucrurilor*, 1982), s-a jurat să facă un film „german", vorbit nemțește. Cu excepția cazului special al lui Lilienthal, acești mistuiți de „dorul depărtărilor" riscă să-și vadă vlaga creatoare slăbită, amenințată de sterilitate, chiar dacă *Paris, Texas* a fost aplaudat la Cannes și în lumea întreagă, ca și *Fitzcarraldo*, filme remarcabile, să ne înțelegem, dar denunțînd amîndouă o anumită oboseală, așa cum simte insul nevoit să vorbească multă vreme o limbă străină: de unde părea că totul merge strună, apar, ca din senin, ciudate clipe de amnezie sau de afazie, poticneli în rostire...

Tendința aceasta de a ieși din presupusul (sau chiar realul) provincialism de acasă nu e strict teutonică, mai exact neoteutonică: ea s-a verificat și la italici, îndeosebi prin Michelangelo Antonioni, singurul, poate, care a rezistat impactului cu realități „excentrice" propriei lumi culturale. Colegul său de itinerar, să-i zicem postneorealist, Fellini, în schimb, nu se simte în stare să-și părăsească patria, nici măcar pentru o lună (cinematografic vorbind, se înțelege), fără ca prin aceasta să piardă din anvergură, ba dimpotrivă. Un Fellini — atît în sensul amintit, de om dedat cu „acasa" sa, cît și, mai ales, în acela al unui autobiografism motor al creativității — a fost Rainer Werner Fassbinder, oricît de hazardată ar părea apropierea, oricît de voalat, disimulat, i s-a manifestat impulsul autobiografic. E o apropiere pe care, de altfel, sînt gata să o limitez la o analogie de platou, ca să zic așa, adică la o extraordinară fervoare inventivă în însuși actul filmării propriu-zise. (În aceasta ar fi de văzut, eventual, o accentuare a „specificului filmic": nu faza scrisă pe hîrtie e cea realmente fecundă, ci aceea a turnării, dacă e adevărat că un cineast — cînd e adevărat ! — „scrie pe peliculă".)

Fassbinder a fost unul dintre cineaștii Noului Film German care, aparent nesistematic, mai precis acronologic, în zigzag, a scris cîteva capitole din istoria recentă a societății sale, de la *Libertate la Bremen* și *Fontane Effi Briest* la *Lili Marleen*, la *Căsnicia Mariei Braun*, la *Frica mănîncă sufletul*, la menționatul episod din *Germania în toamnă*, trecînd prin *Dorul Veronikăi Voss* sau *Lola*. Firește, nu am

enumerat toate titlurile demne de a fi amintite, dintr-o filmografie extrem de abundentă: din 1969 pînă în 1982 (cînd a murit), în nici treisprezece ani — aproape 50 de lungmetraje!

Dintre toate, m-aș opri la două, cu regretul de a trece peste importantul *Căsnicia Mariei Braun*, 1978, sinteză a unui deceniu de istorie urmărit dinadins prin destinul unei femei, ca parte pentru întreg, deoarece, după Fassbinder, „renașterea din cenușă" a R.F.G e de atribuit tenacității, încrederii nestrămutate în viață, tipic germane de altminteri, goethiene, a „eternului feminin". În același timp, *Căsnicia* e primul din „trilogia BRD" (trilogia R.F.G.) — ce mai vor domnii critici conaționali ai cineastului?! —, întregită apoi cu *Lola* și *Dorul Veronikăi Voss*. Cele două filme de Fassbinder la care mă voi opri sînt: *Der Händler der vier Jahreszeiten* (*Negustorul de legume și fructe*, 1971) și *Ich will doch nudass ihr mich liebt* (*Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți*, 1975/76). În ele se analizează, cu prelungirea timpului acțiunii dintr-una în cealaltă, două etape ale evoluției social-economice și, efect al acesteia, „starea sufletească" a unei pături dintre media burghezie, în sus, și proletariat, în jos: două etape ale așa-numitei „Adenauer Ära", era Adenauer a miracolului economic.

## „Negustorul de legume și fructe"

Ceea ce frapează la „lectura" lui *Der Händler* este că, la noi, în cultura românească, acest film este/poate fi supt în vîrtejul unor idei, al unui schimb de idei — fiindu-le, într-un fel, ilustrarea iconică — iscat în *Jurnalul de la Păltiniș* (Cartea Românească, 1983) al lui Gabriel Liiceanu. În carte, la paginile 175—177, acolo unde ni se vorbește despre „antrenori" și despre „*sămînța cea bună*", despre cele „*douăzeci și două de boabe, numai!*" (astăzi, desigur, douăzeci și trei, populația țării crescînd în ultimul cincinal, mai exact din ianuarie 1981, cînd avea loc dialogul Noica — Liiceanu). Cunoaște toată lumea „utopia" (pozitivă) a lui Constantin Noica — tradusă într-un ciudat naționalism cultural — conform căreia statul, societatea, ar avea datoria să formeze, prin „antrenori" calificați (căci „românul are vocație de *antrenor*", păcat că nu o are ceva mai vizibilă, acolo unde trebuie, în fotbal!),

nici mai mulți, nici mai puțini decît 22 (azi, repet, 23) „tineri de excepție" întru obținerea „marilor performanțe". Autorul însemnărilor de la Păltiniș, Liiceanu, e la un moment dat încolțit de o îndoială, *„un glas pe care nu îl cunosc și mă aud spunînd"* :

„«Avem noi căderea să retragem dreptul la *ființă* celor care nu trăiesc cultural? Afirmați că restul omenirii pur și simplu *nu este*» — «Nu eu le retrag dreptul acesta; ei și-l refuză. Ei se complac să trăiască în statistică și în sub-uman. Și statistica nu mă interesează», îmi răspunde Noica. — «Dar nu îl puteți reduce pe *a fi* la *a trăi cultural !* Înseamnă să suprimați varietatea umanului în numele unui model ontologic și al saturației lui ideale. Există un „a fi" pe care îl dă eticul, există un eroism al onestității, nu numai un eroism al culturii care poate sfîrși monstruos în ignorarea obligației de a te deschide către altul și de a-ți asuma analogic întreaga sferă a umanului. Într-un moment cînd se pune problema salvării omenirii *ca omenire*, nu puteți lăsa lucrurile în sfera culturii doar... E nevoie de a crea *o nouă stare morală a omenirii* și nu de a salva spiritul în forma meschină a conservării celor 0,1 procente trăitoare cultural» [...]

— «Îmi vorbești cum îmi vorbea Pierre Emmanuel. Cînd i-am spus ceva asemănător, m-a întrebat indignat: „Mais qu'est ce que nous faisons avec l'épicier"? Or, dați-mi voie să vă răspund că nu facem nimic cu „l'épicier", pentru că băcanul *nu este*, și nu este pentru că *nu vrea* să fie, pentru că nu a făcut nimic ca să fie. [...] Nu poți deci să te dedici problemei supraviețuirii băcanului, pentru simplul motiv că el se exclude singur, din capul locului, din viețuire și ființă. După ce nu ai făcut *nimic* pentru *a fi*, ce drept ai să le ceri celorlalți să te asculte și să-și plece urechea la păsul tău? *L'épicier* trebuie lăsat în seama lui, așa cum trebuie lăsat și Pierre Emmanuel în seama lui, cînd se simte preocupat de problema lui *épicier*».

— «Nu e vorba de problema băcanului: eu nu voiam să vă spun decît atît: că există un interval uman care nu cade nici în precaritatea sub-umanului, nici în excelența geniului. Și că acest interval este mult prea mare și important pentru a-l expedia în statistic și ne-ființă...»"

Că „tînărul" Liiceanu are dreptate, și nu „bătrînul cetății" Noica, o demonstrează (o demonstrase dinainte) filmul lui Fassbinder. Căci o variantă, dintre cele mai apropiate, de băcan este Hans Epp, negustătorul de verdețuri și fructe, un zarzavagiu, care, culmea !, *este*, și numai pe jumătate doar, „schöne Seele" (traducere propusă de Liiceanu: „sufletel"). *Este*, deocamdată, ca fantasmă, ca plăsmuire, ca personaj al fanteziei/imaginație a lui Fassbinder. Oare „l'épicier" *poate fi*, în opera de artă — roman poem epic, dramă, film, pictură — *fără să trăiască* efectiv, în realitatea „culturală"? Nu sînt un cap filosofic, sînt dimpotrivă unul expediat în statistic și neființă, așa că nu mi se cade mie să răspund la astfel de întrebări. Și totuși, cheia succesului lui Fassbinder stă tocmai în insis-

tenţa cu care a investigat tocmai această lume, tocmai acest „interval uman" care „nu face" istorie. A observat-o cu acuitate un alt bătrîn, de data aceasta un „bătrîn al cetăţii eterne", Alberto Moravia, chiar la moartea lui Fassbinder: *„Originalitatea profundă a cinematografului german de după război constă în aceasta: în faţa masivelor şi extrem de ambiguelor fapte istorice, greu de înfruntat, precum nazismul şi întîmplările care i-au urmat, Fassbinder şi mulţi alţi regizori germani au preferat să se plaseze ori cu mult deasupra lucrurilor, ori cu mult sub ele: mult «deasupra», în sensul recurgerii la emblematic, la simbolic, la metaforic; «dedesubt», într-un sens existenţial, care a fost faptul cel mai genial dintre toate* [...] *Într-un asemenea sens, cinematograful german a dat o mare lecţie cinematografului din întreaga lume, abandonînd o parte din acele idealuri care nu erau practicabile. Regizorii germani au înţeles că trebuie să aplice tehnica Tao: în Tao se spune că dacă vine o furtună, stejarul va fi doborît, în timp ce firul de iarbă se apleacă, întîi, şi apoi se înalţă la loc. Au «trăit» pustiul actual şi ne-au oferit o dare de seamă asupra acestei «trăiri»...* O asemenea „dare de seamă" şi o asemenea „lecţie" oferită cinematografului mondial e constituită, cred, şi de *Der Händler* al lui Fassbinder, artist care se arată capabil să îl transforme pe „băcan", pe „zarzavagiu", în erou, dacă nu de-a dreptul de tragedie greacă, oricum de dramă „burgheză" post-lessinghiană.

Nici un alt film al lui Fassbinder, ne informează monografiile şi lexicoanele, nu a fost primit de critici cu o atît de unanimă încîntare ca *Der Händler der vier Jahreszeiten*: *„Pentru mine* — scria după premieră Hans Günther Pflaum în „Süddeutsche Zeitung" — *este cel mai bun film german de după război"*. Explicaţia acestui succes se ascunde în cîteva calităţi elementare: *simplitatea* cu care cineastul se pricepe să povestească; *suveranitatea* cu care acelaşi reuşeşte să dea viaţă situaţiilor celor mai banale, dominînd şi conferind credibilitate îndeosebi melodramei, cărora le-am adăugat, cu de la mine putere, *seninătatea*, adică liniştea creatoare ce l-a însoţit mereu pe cineast, precum şi esenţiala sa *obiectivitate* a privirii în viaţa societăţii. Am comparat „autarhia" artistică a lui Fassbinder cu aceea elogiată de Giulio Carlo Argan la Georg Grosz, precizînd că în creativitatea lui Fassbinder pulsează o pasiune vulcanică, conţinută, însă dominată: *„Analiza rece a si-*

*tuației e suficientă pentru a dezvălui, sub masca respectabilității burgheze, perversiunea instinctelor, întunecata poftă de violență și de putere"*. De o atare interpretare nu e străin nici filmul nici eroul lui Fassbinder. De altfel, *Der Händler der vier Jahreszeiten* (traducere literală a franțuzescului *marchand des quatre-saisons*. esteun fel de *curriculum vitae* al eroului principal, amestec de locuri comune și de încercări de a le depăși. Apăsat de o aproape brutal manifestată „carență afectivă" din direcția propriei sale mame, și mînat, în compensație, să se înroleze în Legiunea Străină, Hans Epp se întoarce din Africa, fără glorie. Intră în poliție, dar e repede dat afară, fiindcă se lasă (se)dus de o prostituată. Nu se însoară cu „marea iubire", ci cu o femeie care nu-l iubește. Încropesc împreună un negoț de zarzavaturi, care — sub semnul „miracolului economic", al *boom*-ului — prinde cheag: a prinde cheag înseamnă nu numai creșterea unei anumite bunăstări, ci și nevoia angajării unui ajutor, a unui „asociat"; iar angajarea unui asociat, oricît de subaltern, aduce după sine, aproape firesc (ca în *O noapte furtunoasă*) adulterul; adulterul aduce „înstrăinarea" și tot așa mereu, de la cauză la efect, și de la efect la noi cauze, Hans Epp — lovit, în prealabil, de un infarct — ajunge să se sinucidă, bînd 15 șnapsuri unul după altul, într-o ospătărie, închinînd în cinstea reîntîlnirii cu un fost camarad din Legiunea Străină; acesta din urmă după înmormîntarea dignitoasă — burgheză — a zarzavagiului, care ținea și nu ținea la „onoarea de familist", se va însoți sub specia negoțului și a căsniciei (nu a istoriei !), cu consolabila văduvă. Aceasta e povestea, întreagă, dar capacitatea lui Fassbinder de a da semnificație și o particulară (în accepție lukácsiană) expresivitate drumurilor lui Epp cu cărucul de legume, strigîndu-și marfa pe sub ferestre, din curte în curte — ca, pe vremuri, oltenii veniți la București cu cobilițele; certurilor cu nevasta ciufută și veleitară; inaccesibilității (sociale, înainte de orice) a „adevăratei iubiri"; relațiilor inefabile ale lui Epp cu sora sa și așa mai departe — toate acestea fac din film o capodoperă, o capodoperă mică sau minoră, dacă ne e îngăduită clasificarea, oricum, însă, o operă a unui maestru. Un maestru al preschimbării banalității și mediocrității, a clișeelor și locuțiunilor „figées", proprii micii burghezii negustorești în fapte de artă, demonstrînd ceea ce — pentru

oricine altcineva — ar fi imposibil de demonstrat: triumful melodramaticului, a cărui stare de *kitsch* e atinsă de grație și devine autenticitate a sentimentelor.

Infinite și nepătrunse sînt cărările Artei, fiindcă și la nivel teoretic, istoricește, Fassbinder întreținea un veritabil cult al operei lirice, pretinzînd că *La Traviata* este lucrarea extremă a culturii europene și că, după aceasta, „*nu se poate concepe o operă de artă mai desăvîrșită*"! Și ca să-și consolideze crezul își dubla admirația pentru melodramă prin elogiul adus lui Douglas Sirk, considerat de un Sadoul, de pildă, „*nu un autor de filme, ci un foarte cinstit adaptator, ale cărui filme au valorat cît valorează best-sellers-urile sau scenariile ce au fost tipărite după ele*". Sirk a fost, între 1975—1978, profesor la școala superioară de TV și Film de la München, dar aceasta nu justifică exaltarea lui Fassbinder, respins la examenul de admitere din 1966... Și totuși: „*Filmul — obișnuia să spună Șirk — este sînge, lacrimi, violență, ură, moarte, și iubire. Și a făcut, Sirk, filme cu sînge, cu lacrimi, cu violență, cu ură, filme cu moarte și filme cu iubire. Și tot Sirk mai obișnuia să spună că nu se pot face filme despre ceva, se pot face numai filme cu ceva, cu oameni, cu lumină, cu flori, cu oglinzi, cu sînge, adică tocmai acele lucruri nebunești cu care filmele merită să fie făcute. Și a mai spus Sirk că filosofia regizorului înseamnă lumină și atitudine. Și Douglas Sirk a făcut filmele cele mai gingașe din cîte cunosc, filme ale unui ins care iubește oamenii și nu îi disprețuiește, ca noi...*"

Toate acestea nu sînt fără urmări pentru cel de-al zecelea film al lui Fassbinder — *Der Händler*, tocmai — înaintea turnării căruia autorul adastă și își trece în revistă producția, în vederea unei temeinice revizuiri a atitudinii față de public, față de raportul dintre opera de artă filmică și capacitatea de receptare a spectatorului, cu posibilitățile de contact între cele două componente ale spectacolului de cinema: „*Cînd mă uit la filmele mele de dinainte, apare clar că ele au fost făcute de un om de mare sensibilitate, agresivitate și teamă. Totuși, nu cred că primele nouă filme sînt juste. Ele sînt prea elitare, prea private, făcute numai pentru mine și pentru cîțiva prieteni. E important că le-am făcut, dar chiar dacă pentru mine a fost bine să le fac, n-a fost bine, însă, din punct de vedere obiectiv, deoarece trebuie să-ți respecți publicul mai mult decît am făcut-o eu*" (după Tony Rayns, *Fassbinder*, 1980).

Aşadar, Fassbinder începe să turneze, în vara lui 1971, *Negustorul*..., cu gîndul la public, iar noutatea filmului nu rezidă în plusul său de „realism", cum a subliniat critica, rezidă, cum avea să arate autorul însuşi, în faptul că, odată cu povestea acestui „Hans ohne Glück" („Ionică cel fără de noroc"), filmele sale încep să fie concepute *pentru oameni*, mai puţin reci şi trufaşe, mai umane decît cele anterioare. Problema, chiar şi în plan teoretic, e de o importanţă capitală: a crea opere de artă autentice, care să devină populare, adică accesibile unui public larg. Din punct de vedere tehnic, al modalităţilor de expresie, puntea e găsită de Fassbinder în dubla instanţă Sirk/melodramă, dar o asemenea fuziune nu ar fi putut să ducă departe. Pentru ca Fassbinder să devină cu adevărat un artist „naţional-popular", cum a şi devenit, era nevoie de un alt fel de fuziune, mai adîncă, aşa cum cerea Gramsci atunci cînd vorbea de necesitatea popularităţii „literaturii artistice", adică a artei „mari, înalte": „Desigur, nimic nu neagă, teoretic, că ar putea să existe o literatură populară artistică, exemplul cel mai evident este succesul «popular» al marilor romancieri ruşi, chiar şi astăzi; dar nu există, de fapt, nici o popularitate a literaturii artistice şi nici o producţie autohtonă de literatură «populară», deoarece *lipseşte o identitate de concepţie asupra lumii între «scriitori» şi «popor»*: adică, *sentimentele populare nu sînt trăite ca proprii de către scriitori, iar scriitorii nu au o funcţie «educativă naţională», adică nu şi-au pus şi nu-şi pun problema de a elabora sentimentele populare, după ce le-au retrăit şi însuşit*" (subl. n.). Tocmai această reelaborare a noianelor de gînduri şi de simţăminte populare s-a petrecut la Fassbinder, soluţia melodramei fiind dintre cele mai la îndemînă. Ingredientele sînt însă absolut proaspete, inclusiv „*forma cea mai banală, cotidiană, răspîndită şi oribilă a violenţei: adică acea violenţă pe care omul — în lipsa unui adversar — o exercită asupra lui însuşi, autodistrugîndu-se oximoronic: cu cît mai bine, cu atît mai rău!*" Că Fassbinder „retrăieşte şi îşi însuşeşte" nelinişti şi drame ale contemporanilor săi e dovedit şi prin neta simpatie pe care cineastul o nutreşte pentru eroul său, o simpatie nouă, în care s-au topit precedentele experienţe teatrale brechtiene: aproape totul, chiar şi secvenţele în care nu apare, sînt filmate din perspectiva lui Hans Epp, „băcan" care, evident

nu „trăiește cultura cărții", a „galaxiei Gutenberg". O trăiește în schimb, pe aceea a muzicii ușoare, a șlagărelor la modă, rămînînd — cum era de așteptat — omul „unui singur șlagăr" (așa cum alții sînt oamenii unei singure cărți), *Buona notte*, cîntat de Rocco Granata: *„Alles was du willst, kannst du nicht haben — buona notte..."*

Meditînd asupra esenței cinematografului, a locului acestuia în viața societății, Fassbinder a decantat o alternativă de o neașteptată pregnanță și eficacitate: *„Liebe ist kälter als Tod, aber Kino ist heisser als das Leben"* („Iubirea e mai rece decît moartea, dar cinematograful e mai fierbinte decît viața"). Adevărat: selectînd momentele semnificative, aș zice „punctele calde", ca să fiu în ton cu Fassbinder, și coordonîndu-le, punîndu-le în succesiune, cineastul a obținut, firește, prin montaj, o sinteză (audiovizuală) cu o temperatură mai ridicată decît aceea a vieții propriu-zise. Avem, astfel, o nouă confirmare — și pe ce căi nebănuite a tezei lui Lukács György asupra superiorității artei față de știință tocmai pentru că, tinzînd să pătrundă în esențe și să le extragă din fenomene, nu înlătură, nu elimină „coaja" acestora, formele vitale pe care le îmbracă.

## „Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți"

Să nu-l părăsim, însă, pe Fassbinder înainte de a „înnegri" o pagină sau două cu reflecții legate de *Ich will doch, nur dass ihr mich liebt* (1975), situat ca ambianță în prelungirea lui „*Wirtschaftswunder*", a „miracolului economic", nuanțînd manifestările și consecințele acestuia. Film de televiziune — observînd, adică, anumite reguli ale unei producții specifice, dar și condiționat stilistic de ele, pînă la un punct— *Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți* a fost apreciat de critica germană ca mai puțin izbutit decît *Negustorul...*; aceeași critică, în schimb, recunoaște că un asemenea titlu ar putea fi dat tuturor peliculelor lui Fassbinder sau cel puțin să figureze ca subtitlu al lor. Este scoasă în relief, astfel, o anumită obsesie a autorului, ușor de conectat la releul unor speculații de ordin, dureros, autobiografic. Astăzi, după moartea lui Fassbinder, totuși, elementul subiectiv se estompează, se șterge în spatele operei, rămasă în picioare cu adevărul ei întreg, care trece dincolo de barierele unei experiențe strict individuale și se revarsă,

exprimîndu-i neliniştile, asupra societăţii în ansamblu. Şi de data aceasta e vorba tot de „carenţă de afectivitate" în povestea unui tînăr căruia i se neagă dragostea părintească (a tatălui şi, îndeosebi, a mamei) şi care caută compensaţii în întemeierea unei familii proprii. Situaţia nu e analizată doar sub unghi psihologic, freudian, ci e abil complicată de cineast în sens socio-economic: Peter, eroul central îşi pierde slujba, nu mai poate plăti numeroasele rate care-i ipotechează existenţa şi, într-un moment de surescitare, loveşte mortal un locandier, care seamănă leit cu tatăl său, un *Ersatz-Vater*. Complexul Oedip transplantat într-o orînduire neocapitalistă a consumului? Comentariile recenzenţilor împletesc aceste două fire: al crizei sufleteşti şi al aparentei înfloriri materiale. (Ca şi Brecht, Fassbinder găseşte o constantă voluptate în scotocirea buzunarelor şi în verificarea bugetelor propriilor săi eroi, banul apărînd în toate dialogurile scrise şi rostite în cea care a fost numită „Fassbinder-Sprache", „limba lui Fassbinder".)

Tînărul Peter se formează într-o perioadă şi într-o societate a economiei de piaţă, a exasperării cererii şi ofertei, cu consecinţe vizibile şi pentru viaţa privată, pentru însuşi nucleul familial: de aici o anumită „îngheţare a sentimentelor", îndeosebi în generaţia părinţilor, în timp ce fiul, Peter, e un copil — cum scrie Fromm în *Anatomia distructivităţii umane* — „cu o puternică înclinare spre căldura" afectelor. Şi el duce o viaţă banală, ca şi Hans Epp, dar, spre deosebire de acesta, nu caută aventura, nu pare atras nici de marile vicii, nici de marile virtuţi. Şi dacă Hans din *Negustorul de legume şi fructe* corespunde „portretului" frommian al omului mijlociu — care *„e un erou şi în încercarea sa falimentară de a fi erou; e motivat de dorinţa de a da un sens propriei sale vieţi şi de pasiunea de a se apropia cît mai mult de graniţele acesteia"*, — Peter din *Eu nu vreau, totuşi, decît să mă iubiţi* şi „agresivitatea sa malignă" ale cărei pulsiuni apar la un moment dat sînt mai dificil de atribuit unei anumite riguroase motivări. De bună seamă, el se conformează imaginii propuse de Fromm: *„În societatea noastră, de exemplu, se spune că, pentru a da un sens vieţii, trebuie să cîştigi bani mulţi, să fii un om al succesului, «tată de familie», bun cetăţean, consumator de mărfuri şi plăceri"* şi nu poate fi trecut cu vederea faptul că declanşarea crizei sale de violenţă, agresivitatea ucigaşă a lui Peter coincid cu un moment de vîrf al propriei crize financia-

re, al strîmtorării economice. La răscrucea acestor stări acționează Peter, răzvrătindu-se parcă împotriva propriei „congelări" morale și sentimentale. El nu se îndepărtează prea mult de un diagnostic cu caracter „schizoid", iar depresiunea sa e „mascată" sau „zîmbitoare". E limpede, totuși, că o critică de tip freudian a filmului lui Fassbinder, implicînd însăși biografia realizatorului, nu poate duce prea departe. Nu mai departe, oricum, decît ar duce, să zicem, critica stilistică.

Din punctul de vedere al acesteia din urmă, s-a observat că *Eu nu vreau, totuși...* e un „film narativ din aproape în aproape", pas cu pas, adică, prin excelență, un film TV. Constatarea a fost făcută nu fără o anumită maliție din partea criticii, dar poate să asume și un semn contrar: poate să însemne și că Fassbinder a dispus de un instinct sigur și de un gust nuanțat, maleabil, gata să se adapteze necesităților unui mijloc specific. În alți termeni, „încetinelii" de cadență a narativității televizuale, ca și unei relative simplificări a conflictelor și psihologiilor. Și totuși, văzut pe marile ecrane, filmul „redevine", ca să zic așa, „de cinematograf", iar povestirea nu vădește răritura ritmurilor lente, ci se însăilează într-o pînză destul de deasă, oricum compactă, într-un montaj intelectual și psihologic pe deplin acoperit. Rămîn, de aceea, la opinia inițială că *Eu nu vreau, totuși...* este o — tot „minoră" — capodoperă sau, mai aproape de adevăr, o capodoperă în tonalitate minoră, în „Moll". Și nu lipsită de poezie, cum au susținut cîțiva cronicari. Desigur, o poezie „banală" a cotidianului, și chiar în accepția dată cuvîntului de Heller Agnes, ucenica lui Lukács, unde pregnanta eterogenitate a vieții cotidiene, a cărei sinteză e individul luat în parte, *„își dobîndește un sens numai în contextul unui alt mediu, în istorie, în procesul istoric ca substanță a societății"* (*Sociologia vieții cotidiene*). Mai mult ca sigur, Fassbinder nu a citit-o pe Heller, dar a citit, în schimb, cu mult folos „cartea vieții", întîlnindu-se în însăși concretețea operei de artă cu pozițiile ideale ale teoreticienei ungare.

Dincolo de „existențial" și de „cotidian" — atît de expresiv puse în imagine, în situație și în atmosferă, de către cineastul dispărut — se desprinde din filmele lui Fassbinder o „temă", o idee fundamentală, care depășește în forță existențialul și cotidianul. Mă gîndesc la însăși tema pusă

în circulație de colegul de generație al lui Fassbinder, Wim Wenders, penultimul schimb de ștafetă al „echipei" vestgermane de cineaști (ultimul fiind, deocamdată, Edgar Reitz: cîndva, un critic sau un istoric, va trebui să analizeze interesanta mișcare, de „schimb" primenitor tocmai, din Noul Film German, adică „lansările", rînd pe rînd, a numeroaselor sale individualități: de la Kluge la Schlöndorff și de la acesta la Herzog și la Fassbinder, de la aceștia la Wenders și, de curînd, la Reitz, fără a mai pomeni de outsiderii Schroeter, Syberberg și „deștăratul" Straub, ca și de cineasta Margarethe von Trotta). Ideea la care mă refer e fundamentală, dar și elementară, ea corespunde „supratemei" fassbinderiene a nevoii de căldură umană, de afecțiune, și a fost strict rezumată într-o cronică a lui Urs Jaeggi la *Căsnicia Mariei Braun:* această operă a lui Fassbinder *„este, și nu în ultimul rînd, un film despre amînarea sentimentelor, despre expectativa adevăratei vieți, pe care timpul a blocat-o... Caracterul exemplar al filmului rezidă în a fi arătat cum nu sentimentele, nu sufletele oamenilor, ci în primul rînd tehnicizarea rece a stat la baza reconstrucției națiunii. Iată de ce R.F.G. a devenit așa cum e astăzi: un stat în care valorile materiale contează mai mult decît cele omenești, ceea ce a condus mereu la revolte mai mici sau mai mari, chibzuite, dar și iraționale".* Judecata transcende filmul lui Fassbinder, pentru a defini aproape întreaga producție „angajată" (poetic și politic), „realist-critică", a cineaștilor vestgermani, și, cu precădere filmele „germane" ale lui Wim Wenders. Aceste filme ne vorbesc, și ele, despre singurătatea individului, despre „pierderea sufletelor" și „înghețarea" sau „amînarea sentimentelor", luînd ca pretext motivul drumului, al călătoriei, al „șoselei" *(road-movie)*.

## „Alice în orașe"

Pînă în momentul de față, adică pînă la *Paris, Texas*, rata de filme realizate în Germania și vorbite în limba germană mi se pare mai valoroasă decît rata așa-zis „americană": mai genuină, mai autentică, mai credibilă. Nu e vorba, firește, de debut, de scurt-metrajele de la sfîrșitul anilor '60, ci de lung-metrajele de după 1970, pînă la *Prietenul american*,

titlu simbolic, care e din 1976/77. Dintre ele, în afară de *Falsche Bewegung (Mişcare falsă*, 1974/75), „*după motive din «Wilhelm Meister» al lui Goethe*", febrilă căutare a unei identităţi morale, artistice şi naţionale, am reţinut *Alice in den Städten (Alice în oraşe*, 1973) şi *Im Lauf der Zeit (În goana timpului*, 1975/76).

*Alice*... e un film fermecător, care trece dincolo de intenţiile conţinutist-ideologice ale autorului, aproape fără voinţa acestuia, înclinată spre o anumită esenţialitate vecină cu uscăciunea. Protagonistul, Philip Winter — interpretat de unul dintre actorii preferaţi ai lui Wenders, Rüdiger Vogler — un gazetar münchenez trimis în Statele Unite de un editor, ca să scrie o carte-reportaj despre oraşele americane, străbate o criză a „inspiraţiei" ce, pe de o parte, anticipează frămîntările noului Wilhelm Meister din *Mişcare falsă*, iar pe de altă parte repetă experienţa negativă, a „realităţii-care-nu-se-poate-fixa", a fotografului Thomas din *Blow up* al lui Antonioni. Căci Philip este, prin însăşi condiţia profesiunii sale, şi fotograf, iar starea sa de inconfort pare provocată, iniţial, de imposibilitatea de a cunoaşte şi recunoaşte o realitate prin declanşarea nevrotică de fotografii, de instantanee, care, admite el însuşi, „*nu sînt niciodată egale cu ceea ce se vede*". Cu această nemulţumire şi neîncredere în cuget, personajul se întoarce în Republica Federală, dar în această călătorie survine un element nou: o fetiţă, Alice, lăsată (aproape părăsită) de mama ei să plece tot în R.F.G., la o bunică. Philip o ia pe Alice sub ocrotirea sa şi acest copil vioi şi locvace, inteligent, îl determină — pe aeroport, în avion, apoi în ţara de destinaţie, în Ruhr — să „regreseze", scriu criticii ştiutori, întru „*recuperarea unor forme de comunicare pre-lingvistice*", în timp ce Alice, dimpotrivă, se eliberează de aprehensiunile, de fricile sale infantile şi „progresează" către dimensiunea şi calitatea unei individualităţi umane cu opţiuni şi decizii autonome, ocupînd spaţiul sufletesc disponibil al bărbatului Philip. De aici, o suită de secvenţe cuceritoare, dominate de singulara dezinvoltură a micii interprete, Yella Rottländer, a cărei conduită în faţa aparatului de luat vederi i-a îndemnat pe cronicari să o compare cu Piciul lui Chaplin. Ca în filmul acestuia, am avea şi aici: „Un mare *story*, cu un *touch* fascinant, simplu şi mişcător" (Siegfried Schober, în „Der Spiegel").

Plină de interes e evoluția acestui *story*, de la idee la primele schițe de scenariu, pînă la variantele desfășurate în *treatment*. Wenders relatează regretatei Jan Dawson, într-un interviu din 1976, cum s-a pomenit cu o poveste filmică, dacă nu identică, oricum foarte apropiată (un cvasi-plagiat) de aceea a americanului Peter Bogdanovich din *Paper Moon*, la care s-a adăugat și o frapantă asemănare între Yella Rottländer și Tatum O'Neal, fetița din *Paper Moon*. Asemenea „coincidențe“ l-au adus pe Wenders pînă în pragul renunțării la filmul său: a fost salvat, însă, de sfaturile lui Samuel Fuller și, desigur, de două modificări radicale, una operată în scenariu, cealaltă chiar la turnare. *Alice in den Städten* a rămas, astfel, un film de sine stătător, cu o problematică proprie; despre el se poate spune că e exact ceea ce a fost definit ca „film sărac“, tras pe 16 mm, simplu, fără investiții financiare mari, într-o scenografie oferită mereu de exterioarele naturale, care, însă, aproape că nu sînt „văzute“, constituind un fundal indiferent. Spațiul trezește interes și devine chiar o necesară năzuință abia în ultima parte a filmului, cînd Alice are impresia că recunoaște — pe baza unei fotografii — casa bunicii din ținutul Ruhrului. Dar în acest ținut, ca și în zonele industriale din Anglia, de unde a pornit infinita monotonie a repetitivității în urbanistica periferiei — casele (muncitorești) sînt toate la fel, case-tip, lipsite de individualitate. Pînă la urmă, locul căutat va fi găsit, dar numai după ce — avem aici soluția sugerată lui Wenders de către Fuller — se va face apel la concursul poliției. Cu alte cuvinte, căutarea se cere pilotată din afară, indicațiile memoriei și instinctul nu mai sînt suficiente.

Ca aproape toate filmele lui Wenders, *Alice în orașe* e un film al șoselei, al drumeției, pe urmele unui „acasă“, în căutarea „rădăcinilor“, ceea ce deosebește net viziunea regizorului vestgerman de rudimentarul gust al picarescului din peliculele americane de același gen. În eseul *L'ambiguo ritorno a casa nell'itinerario di Wenders (Ambigua întoarcere acasă în itinerarul lui W.*, „Cinema Nuovo“, nr. 294/1985), Paolo Lughi îl citează pe Laurence Sterne, care, în prefața la a sa *Călătorie sentimentală*, propune o tipologie a călătorului ipotetic, mînat în drumurile sale doar de trei cauze posibile: o inevitabilă nevoie, o infirmitate a trupului, imbecilitatea minții (într-adevăr, Sterne suferea de o boală

de plămîni și periplul consemnat, în *Călătorie sentimentală prin Franța și Italia* răspundea și unei „nevoi de neamînat": merită să reamintim și faptul că Sterne e cel care, în 1768, îi oferă lui Lessing și prietenului acestuia, Bide, ocazia de a „germaniza" termenul englezesc de *sentimental*, echivalîndu-l prin congenialul *empfindsam*, cu un înțeles religios, pregătit de pietism). În *Alice...*, însă, se petrece un ciudat transfer de cauze și interese: publicistul Philip Winter „își face proprie", „adoptă" ruta fetiței numai după ce renunță la scopurile sale profesionale, ba găsește în acompanierea acesteia un comod alibi pentru a nu-și mai exercita meseria. Tendința aceasta, observă Lughi, e o caracteristică a filmelor de „drumeție" wendersiene (recentul *Paris, Texas* o va confirma), deoarece în eroii săi se impune o permanentă voință de evadare, *„un raport dificil, pe care drumețul îl întreține cu munca și cu obligațiile acesteia"*. Și un asemenea aspect explică romantismul comportării creative a lui Wenders, ai cărui eroi optează pentru *Neigung* (aplecare, năzuință), în defavoarea lui *Beruf* (ocupație, profesiune). Alice e prea mică, ea nu are un *Beruf*, și tocmai de aceea Philip îi preia căutările, fascinat totodată de șansa de a stabili un contact uman dincolo de lumea factice, artificială, a mass-mediilor, înăuntrul căreia își desfășoară activitatea. *„Limbajul ce se înfiripă între cei doi trece «dincolo de cuvînt» și, de aceea, îl încarcă pe acesta cu semnificații pierdute..."*. Aici avem, cred, motivul deosebitor în raport cu *The Kid* al lui Chaplin, unde comuniunea dintre mizerul geamgiu și copilul abandonat se construiește pe alte coordonate, spontan, într-o lume și într-un moment istoric unde semnificațiile umane nu fuseseră cu totul pierdute. Oricum, în cîmpul scriiturii filmice, Wenders nu va mai regăsi, decît rareori, clipele de ingenuitate și candoare din acest film, urmat în 1975 de *Falsche Bewegung*, important prin reactualizarea goetheană a temei identității și formației umane *(Bildungsroman)*, dar străbătut de fiorul romantic al călătorului fără casă, fără patrie, cu trăsături de „poète maudit" al zilelor noastre, ceea ce modifică vizibil „tonul optimist al clasicității germane" *(Wilhelm Meister*, tocmai). *Mișcare falsă* (sau, mai pe românește, *Mișcare greșită)* e, totuși, un film de tranziție, pregătind apariția, la distanță de numai un an, a lui *Im Lauf der Zeit (În goana timpului)*, unul dintre filmele exponențiale pentru ideologia și poetica lui Wenders.

# „În goana timpului“

Fericită, cred, a fost inspirația lui Wenders în acest „road movie“, care l-a condus la găsirea unui „punct arhimedic“ deosebit de priincios, în sensul că unifică, într-un discurs omogen, atît motivul „drumeției“ revelatoare (*„Pentru mine* — repetă mereu Wenders — *călătoria nu e o mișcare asociată exclusiv timpului și spațiului, ci o împrejurare legată de fenomenologie. Odată cu călătoria se întîmplă ceva și ceva se transformă...“*), cît și motivul „mediului“, al mijlocului specific de comunicare și expresie, adică al cinematografului. Bruno Winter, protagonistul, e un tehnician care drege proiectoarele sălilor de cinema, călătorind într-un fel de „camper“, un fost „autotransport-mobile“, printr-o serie de localități de-a lungul frontierei dintre R.F.G. și R.D.G., așadar într-o zonă care pune în evidență „incertitudinea opțiunilor și precaritatea țelului“. Din întîmplare, Bruno îl întîlnește pe Robert, într-un episod straniu, în care acesta din urmă se avîntă cu propriul Volkswagen—Cărăbuș de-a dreptul în apele Elbei, de unde și porecla de Kamikadze. Rămas fără mașină, Robert se mută în rulota lui Bruno, însoțindu-l în drumurile sale. Dacă în cazul lui Bruno, ușor de sesizat, aspirația coincide cu profesiunea, înlesnind o continuă deplasare, o peregrinare de nomad, în cazul lui Robert, în schimb, psiholog și pediatru, „aventura“ călătoriei, a drumului, cu „stațiile“ sale, dobîndește lumini și culori deosebite: așa, de pildă, în localitatea Schoningen, în cinematograful cu proiectorul defect, Bruno improvizează, în spatele ecranului stins, un spectacol de umbre, foarte gustat de grupul de elevi veniți să vadă filme. Pe de altă parte, Robert nu își mai practică meseria propriu-zisă, cea „științifică“, și confirmă ipoteza lui Lughi, după care *„la Wenders, viața merită să fie povestită doar atunci cînd nu mai e înjumătățită de funcția sa productivă, adică atunci cînd se eliberează într-o dimensiune pur suprastructurală“*.

Itinerarul celor doi e presărat cu „accidente“. Bunăoară, într-o noapte, Robert e trezit de un zgomot ciudat: luînd-o în direcția „semnalului“, descoperă un bărbat care, plîngînd, îi spune că soția lui s-a sinucis, ciocnindu-se cu mașina de un copac. Ulterior, Robert face un salt pînă într-un sat din apropiere, Ostheim, ca să-și vadă tatăl, redactor și tipograf al unei modeste gazete locale, pe care nu-l mai vizitase de

un deceniu. Între timp, Bruno își petrece noaptea cu casiera unui cinematograf, în sala pustie, iar după aceea îl culege pe Robert din drum și, cu o motocicletă împrumutată de la un fost coleg de școală al lui Robert, pleacă amîndoi pe malul Rinului, ajungînd în dreptul unei insule, pe care, în copilărie, Bruno a locuit împreună cu mama sa. A doua zi, nimeresc cu rulota pe un drum fără ieșire, într-o fundătură, chiar pe graniță. Cei doi prieteni se adăpostesc într-un fost pichet al armatei americane, unde Robert găsește un telefon și încearcă să vorbească — pentru a nu știu cîta oară — cu soția sa, de care a divorțat: în receptor se aude vocea unei centraliste americance... Între Bruno și Robert izbucnește o ceartă violentă, Bruno acuzîndu-l pe Robert că vrea să reia legătura cu nevastă-sa, Robert respingînd tendința de însingurare a lui Bruno. A doua zi dimineața, reparatorul de aparate de proiecție găsește un bilet pe parbriz: *„Totul trebuie să fie altfel.* S o l o n g, *R.*" Amicii învrăjbiți se mai văd o singură dată, cînd camionul lui Bruno rulează paralel cu trenul în care s-a urcat Robert... Apoi, în final, Bruno poposește la ultimul cinematograf din agenda sa de lucru: proprietara, resemnată, sporovăiește pe marginea situației precare, dezolante a sălilor din provincie. Bruno își rupe „foaia de parcurs", iar din firma luminoasă a cinematografului, „Weisse Wand" („Ecran alb") nu mai sclipesc, în neon, decît literele E, N și D, adică „sfîrșit".

Ce mi s-a părut important și prețios în acest film al lui Wim Wenders? Așa cum am mai arătat, alegerea punctului de observație, mobil, care i-a permis să ducă înainte două „teme", cînd paralele, cînd alternate, după cum paralele și încrucișate sînt destinele și comportările celor doi protagoniști/antagoniști. Prima e „existențială", cea de-a doua — „estetică". Mai mult, la un pol avem „condițiile" și „resursele", cum ar zice informaticienii (adică fapte, obiecte, personaje), „materialul cinematografic", cum scria Pudovkin, iar la celălalt pol găsim însuși mijlocul de difuzare a „resurselor", a „materialului", devenite expresie de artă. Firesc, fără sforțări, totul putînd să încapă într-o „rețea a lui Petri" (care este un „graf bipartit orientat", un graf cu două tipuri de „noduri", locuri și treceri).

Popasurile lui Bruno, rezervate reparației și întreținerii aparatelor de proiecție cinematografică sînt douăsprezece la număr, dar coincidența cu „stațiile" de pe Via Crucis nu transformă itinerarul într-o golgotă. Cel mult, ar putea

să trezească asociații cu „locurile deputate", simultane și consecutive totodată, din teatrul medieval. Aparte religiozitatea teocentrică a culturii medievale, aparte contribuțiile informaticii la teoria și practica scenariului, — autorul își verifică, prin *În goana timpului*, crezul, deoarece, într-adevăr, „odată cu călătoria ceva se întîmplă și ceva se transformă..."

Întorcîndu-ne la „categoriile" lui Sterne, apare limpede că Bruno bate drumurile dintr-o necesitate profesională: dar Robert? De ce i se alătură? Nu din pricina unei infirmități a trupului și nici din aceea a slăbiciunii de minte — se vede că iluminiștii secolului ce le-a fost propriu, al XVIII-lea, par lipsiți de nuanțe sau poate că tocmai viața modernă, a secolului nostru, a sporit nuanțele (deși nu cred): fiindcă Robert se așterne la drum în necunoscut într-un moment de criză morală și afectivă, fără să fie un infirm sau un imbecil. Este, în schimb, fără îndoială, un „slab", un labil din punct de vedere comportamental; a hotărît să se despartă de soția sa, a divorțat, dar nu se împacă deloc cu singurătatea (ba se mai simte încă atașat de fosta tovarășă de viață). Întîmplarea a făcut să dea peste un solitar convins, aproape un misogin, care mărturisește deschis că pînă și în clipele de intimitate cu o femeie se simte „profund singur", că prezența femeii, cu toată gingășia ei, nu-i poate „umple singurătatea". De altfel, despărțirea celor doi prieteni (provizoriu, prieteni) — după ce fiecare a încercat să-și regăsească „rădăcinile", să-și împrospăteze (fără succes) puterile, resursele propriilor lor existențe, din țărîna „izvorniței", originară — își are explicația nu atît în atitudinea diferită față de femeie (soție, familie), cît în refuzul unei vieți trăite conform practicii sociale curente. Bruno nu e neapărat un „nonconformist" polemic, el trage doar pentru sine însuși concluziile dictate de mediul *său* socio-economic, de propria sa îndeletnicire. Despre Robert știm mai puțin, dar înțelegem că, legat de o muncă intelectuală, e mai vulnerabil și, psihic, mai complicat și contradictoriu.

Să ne gîndim la semnificațiile (epifanice) ale cîtorva dintre „stațiile" parcursului. De pildă, amintitul spectacol „substitutiv" al umbrelor chinezești proiectat din spatele ecranului, la inițiativa lui Robert, spectacol în care un critic vede de-a dreptul un fenomen de denaturare a ecranului, *„regresiunea acestuia în spațiul misterios al umbrelor chinezești spre a trezi uimire, minunare"*, subliniindu-se astfel

criza cinematografului contemporan (criză economică, dar și de idei, reală sau presupusă). Apoi, episodul — de asemenea amintit aici — al soțului care își plînge soția sinucigașă și trăiește o *„agonie fără de moarte, devenită iluzorie ca eliberare : «Și totuși* — spune bărbatul — *există numai viața, moartea nu există»*". Sau, să ne gîndim la secvența deosebit de elocventă în care Robert, neputînd comunica direct, „verbal", cu tatăl său, îi transmite o înștiințare despre sine, culeasă în zaț tipografic, pe coloane de ziar: *„Pentru Robert* — observă Andrea Balzola, în eseul *L'afasia del cinema nel silenzio di Wenders (Afazia cinematografului în tăcerea lui W.*, „Cinema Nuovo", nr. 267/1980) — *a culege, a tipări mesajul adresat tatălui său are un dublu înțeles : să parcurgă sensul și să-l traducă în limba tatălui său — ziarul — care s-ar putea defini, în acest caz, un idiolect (limbajul vorbit de un singur individ — Martinet)"*, ca și în acela al *Furnicilor verzi* herzoghiene. E util să continuăm citatul: *„Economia verbală a filmului e definită de un cuvînt construit, aforistic ; și fiecare cuvînt e înțeles ca sistem de relații, ca un ansamblu de referințe ce-l prefac, cu sau fără voie, în vehicul al culturii occidentale, culcuș al filosofiei germane. Un cuvînt care nu poate fi vorbit* (rostit) *liber pentru că înseamnă, oricum, a trăda o tăcere, în primul rînd pe cea proprie ; durerea (ca și violența) e mută, iar cînd vorbește, afirmă tocmai această tăcere. De aceea, Wenders pare să sugereze, aidoma lui Jabés, că «uneori, ajutat de un complice, cuvîntul schimbă de sex și de suflet»*". Aproape în aceeași ordine de sentimente, dacă nu de idei, deloc lipsit de energie evocatoare, episodul insulei de pe Rin statornicește, după cum am sugerat deja, senzația unei ineficiente, infecunde întoarceri la „origini" (de care mi-a adus aminte, mai tîrziu, întîmplarea analogă din *Pas în doi* al lui Pița, demonstrînd, dincolo de nepotrivirile „resurselor", ale locurilor, exterioarelor, prezența unei osmoze — la scară europeană — a „tranzițiilor" sufletești). În sfîrșit, momentul de la graniță anticipează, inechivoc, „zona" din alte filme pentru a isca însă, aici, despărțirea celor doi amici, nu înainte de a ne reaminti că în încercarea lui Robert de a telefona, cu încăpățînare, fostei sale soții, pe de o parte, *„se ascultă vocea distanței, ecoul pierderii"*, iar, pe de altă parte, se probează faptul că *„America nu a părăsit încă Germania..."*

Desigur, *În goana timpului* e un film născut *„sub semnul angoasei"*, al neîmplinirilor unui *„tineret fără certitudini,*

*în anii '70"*, cum s-a scris în critica europeană. Totuși, așa cum pe bună dreptate își încheie cronica Guido Fink (în „Cinema Nuovo", nr. 259/1979), filmul acesta nu trebuie socotit pesimist: *„Căutarea prezentului, care nu poate fi niciodată indoloră, este cea care îi statornicește măsura. Poate că, într-adevăr,* «în fuga timpului» *ceva se transformă, Bruno și Robert sînt deja alții, deosebiți, iar în bătrînul cinematograf a cărui firmă luminoasă anunță doar «ecran alb», cineva se ține totuși gata să proiecteze, cine știe, într-o bună zi, noi filme"*. Filme noi — pentru această situație de *tabula rasa* — menite să propună o altă modalitate și un alt stil, diferite de habitudinile impuse de Hollywood, mai ales în ciuda faptului că recenzenții anglo-saxoni perseverează în a-l considera pe Wenders ca un altoi Lang—Ford (formula lui fiind Wenders=Lang+ +Ford), unii dintre ei admit — așa cum face Richard Roud, în „Sight and Sound", în vara lui 1976 — unicitatea realizatorului vestgerman, care, cu filmul *În goana timpului*, *„și-a cucerit definitiv un loc sub soarele Germaniei, foarte aproape de Herzog și de Fassbinder"*. Dar Roud se cuvine a fi amendat, astăzi, deoarece Wenders și-a cucerit un loc și sub soarele Americii, ba chiar și sub acela, mai intens, al Mediteranei (premiile de la Cannes și Veneția): R.F.G.+ +S.U.A.+Mediterana = mapamondul cinematografic!

Un ultim cuvînt ar mai fi de adăugat în legătură cu opțiunea lui Wenders, aici, în favoarea alb/negrului, în termeni de altminteri cunoscuți și cinematografului românesc: *„Pentru mine era limpede, încă de la început, că filmul trebuie să fie turnat în alb/negru ... Albul și negrul pot crea efecte de culoare, culoarea poate fi realizată prin alb/negru"*. „Prezență a unei absențe", „prezență a unei așteptări", „absență de viață, de cuvinte și comunicare", „absență a femeii", „absență a culorii", și, în același timp, nevoie și dor de toate aceste „resurse", adăstare dinamică întru asumarea lor: albul și negrul se află aici, în perfectă unitate cu conținuturile, conferindu-le o expresivitate pe care, probabil, tehnicolorul nu ar fi atins-o, ba chiar ar fi diminuat-o, silind-o să regreseze spre ilustrativism, spre o fotografie care *„împiedică vederea"*, cum cu îndreptățire i se părea lui Kafka — în primele decenii ale secolului — că fac filmele. (El vorbea de cinematograf în general, dar avea dreptate numai în privința peliculelor fără calitate).

## „Proba de microfon"

Nici din catalogul filmelor românești de ficțiune nu lipsesc cele care ar putea fi atribuite genului „road movie", de la *Valurile Dunării* (Ciulei), *Golgota* (Drăgan) și *Prin cenușa imperiului* (Blaier), la *Cursa* (Daneliuc), *La capătul liniei* (Dinu Tănase), iar mai aproape de *Im Lauf der Zeit*, ca situație și atmosferă, arătîndu-se a fi *Cursa*, debutul lui Mircea Daneliuc (1975). Camperul e, de data aceasta, un „TIR" supragreu, călătoria cu el fiind întreprinsă din nevoi profesionale și, inevitabil, presărată cu diverse halte. Nivelul existențial e dublat, aici, de unul „metafizic" și, în orice caz, „mitico-metaforic": un nevăzut fir al Ariadnei țese o rețea fină, labirintică, menită să dea un spor de mister narațiunii. De altfel, o caracteristică a modului de a fi cinematografic al lui Daneliuc se va păstra și vădi mereu în tentativa de a îmbina punctul de vedere „existențial" cu cel „simbolic", inclusiv în filmul la care aș vrea să mă opresc acum: *Proba de microfon* (1980), viguroasă sinteză de „spirit documentar" și fantezie creatoare de viață (în sens aristotelic, cum preciza Arnheim) pe „ecranul alb", care, iată, prinde să se populeze cu siluete umane inedite, sub semnul convenit pentru acest capitol, al „gustului realității".

Înaintea lui Fellini și a alegoriei acestuia, *Ginger și Fred* (1985), o viziune a lumii ca televiziune (și invers, a televiziunii ca lume, a lumii televiziunii), Mircea Daneliuc a avut o intuiție analogă, ridicînd un colț de cortină spre a înșira angaralele de fiece zi ale unei echipe de reportaj TV (specializată în probleme de tineret), dar și spre a descrie mentalitatea celor care ne informează de pe „micul ecran", felul lor de a vedea viața și oamenii și de a-i „codifica". Totul începe cu imaginile unei anchete (de rutină) în Gara de Nord: la alegerea și indicațiile reporteriței Luiza, operatorul Nelu filmează tineri contravenienți, prinși în tren fără bilet; printre ei, Ani (Ana Covete), o jună ispititoare, cu o identitate — din unghiul evidenței populației — ambiguă și lunecoasă. Pe relațiile acestui „triunghi", cîtuși de puțin burghez și bulevardier, e construită întreaga povestire a lui Daneliuc, firește cu inevitabile rădăcini și ramificații în medii mai întinse și cu observarea, din partea autorului, a unui registru fundamental de „cinema direct", uneori de-a dreptul de *ciné-vérité*, ieșirile din acest registru

marcînd pasagere eliberări sau evadări din convenționalitatea tipică a *mass-mediilor*.

*Proba de microfon* concentrează, în alura sa diegetică, ritmurile vieții înseși, o viață nu tocmai anodină, atît datorită profesiunii protagonistului — mișcare aproape continuă, drumuri cu trenul sau cu avionul —, cît mai cu seamă „non-profesiunii" antagonistei Ani, cu o existență dezordonată și aparent lipsită de sens. Improvizația, întîmplarea, șmecheria, minciuna, ca și fățărnicia unui anumit veleitarism, sînt mijloacele imediate de comunicare ale eroinei — mai curînd amorală, decît imorală — în raport cu societatea și cu instituțiile ei. Un limbaj transparent încă din prima secvență a gării, așa cum aceasta e înregistrată într-o „fază scrisă", a scenariului-decupaj elaborat de Daneliuc însuși:

„Luiza îi face semn operatorului să îndrepte obiectivul asupra următorului personaj de pe bancă. Nelu își îndreaptă spinarea, se freacă la ochi și se adresează Anei:

NELU: *Poftim, domnișoară!*

16. Fata se ridică șovăind, dar...

17. ...ceva din zîmbetul lui pare s-o liniștească.

NELU: *Tot cu blatul?*

LUIZA: *Stai, dragă, să-i luăm la rînd!*

Nelu face semn că n-are importanță, nu se grăbește nimeni, și îndreaptă aparatul și lumina asupra ei.

18. LUIZA: *De unde vii?* (OFF)

ANA: *De la mare.*

L: *Cum te numești?* (OFF)

A: *Covete Ana...*

19. Nelu, filmînd. Vocea reporterei.

LUIZA: *Și de ce circuli fără bilet? Dacă ar face toți la fel ca dumneata, unde crezi că am ajunge?* (OFF)

20. Ana o privește derutată, dar reușește să se adune, cu un efort de voință.

ANA: *Hai, că plătesc și gata. Fără circ.*

21. Operatorul și reportera se privesc. Chipul Luizei a devenit mai aspru.

LUIZA: *Dacă ai bani de amendă, de ce n-ai bilet? De unde vii?*

ANA: *De la mare, nu v-am spus?!*

L: *Am reluat! Numele...!*

A: *Covete Ana.*

L: *Covete Ana circulă fără bilet pe ruta Constanța—București. Ai fost cumva la odihnă?*

A: *Plătesc amenda, spuneți cît, plătesc și gata...*

L: *Ai fost la odihnă?*
A: *Nu.*
L: *Ai fost la lucru?*
A: *Nu.*
L: *Lucrezi undeva?*
A: *La Tîrgoviște. La fabrica de becuri.*
L: *Așa... N-aș fi bănuit... ai niște cărți în mînă. Ce cărți?*

22. Nelu cu aparatul la ochi.
NELU: *Transfocator pe cărți?*
L: *Cum vrei. Ce fel de cărți?*

23. Cărțile, într-o pungă pe genunchii Anei.
A: *Dicționare.*
L: *Dicționare? Înveți limbi străine?*
A: *Da, dicționare italiene...*
Zgomotul ușii în Off și vocea impiegatului:
IMPIEGATUL: *Tovarășul Nelu Stroe...*
Nelu filmînd concentrat.
NELU: *Da.*

24. I: *Nelu Stroe?*
N: *Da, dom'le, ce e?*
I: *La telefon. Televiziunea.*

25. N: *Vin acuma. S-aștepte...*
I: *Zice că-i secretariatul de redacție.*
N: *Știu, dom'le, zi-i s-aștepte... N-am zece mîini!*
L: *Hai, motor...! La ce școală înveți?*
A: *La Universitatea Populară.*

26. Nelu oprește aparatul și caută un alt unghi.
L: *Ce faci?*
N: *O avantajează mai bine de-aici...*
L: *Crezi că terminăm azi?*
N: *Pot să fac și cu un cadru? Ce naiba! Poftim, dă-i drumul!* (Îi zîmbește Anei cu simpatie)
L: *Deci, vrei să devii o intelectuală. Și-atunci, cum se împacă conștiința dumitale cu acest mod de a circula clandestin?*
A: *Poftim?... Plătesc amenda, legal, și gata!*
Nelu execută un traveling „pe picioare". Ajunge amorsat.
L: *Unde lucrezi?*
A: *La Tîrgoviște...*
L: *Și cu ce treabă la București?*
Luiza întoarce o privire spre aparat. Ana parcă n-a auzit.
A: *Am și o legitimație de serviciu... Poftim.*
Întoarce privirea, justificativ, spre Nelu, simțind la el o urmă de simpatie. Caută legitimația în poșetă...

Mai tîrziu, cînd Nelu și Ana se vor revedea la gazda bucureșteană a fetei, se va lămuri misterul „dicționarelor" de la gară.

ANA: *...antipatică tipa...!*

NELU: *Cine, Luiza?*

A: *Colega ta de serviciu, Luiza, cum o fi chemînd-o, nu știu ce-o fi, nu mă bag, dar să știi că mi-a lăsat o impresie...! Să nu crezi cumva că te-am invitat aici ca să te lămuresc cu televizorul, să nu mă dea! Vrei să mă dai, dă-mă, fă cum vrei, eu...*

N: *Asta nu mai depinde de mine.*

A: *Nu știu de cine depinde, vreți să mă dați, dați-mă, eu nu vă opresc! Legitimația aia era ea de la....*

44. Nelu ascultînd-o.

A: *...Tîrgoviște, dar eu nu mai lucrez acolo [...] am lucrat acolo puțin mai... acum vreo doi ani... e expirată! Pe mine nu mă...*

45. A: *..deranjează, vreți să mă dați, treaba voastră, a doua oară nu mai dați de mine!*

În spatele ei, ușa se întredeschide și o femeie strecoară o tavă cu cafele. Ana se ridică pentru a i-o lua din brațe.

A: *Magda, trebuia să mă chemi...!*

MAGDA: *Nu-i nimic...*

A: *Hai înăuntru...! Dînsul e Nelu, de la televiziune.*

46. Nelu se ridică, înclinîndu-se politicos.

N: *Nelu Stroe...*

Din OFF, din locul unde s-a deplasat Ana, se aude ușa închizîndu-se; probabil că Magda se jenează, nefiind îmbrăcată pentru a primi o vizită.

47. Rămas singur în mijlocul camerei, Nelu [...] își plimbă privirea prin încăpere, oprindu-și-o asupra cărților cu care era Ana, dimineața, la gară. Ana intră [...]

N: *Și-acuma ai venit la examene, sau cum?*

A: *Ce examene?*

N: *Păi, ziceai de universitate... Cu dicționarele alea.*

Fata începe să rîdă, așezîndu-se.

A: *Nu există!... Nu există, cu asta mergi la sigur! Cum te ia cineva la întrebări, arunci chestia asta cu Universitatea Populară și gata: studii, chestii, înțelegi, fata care vine de la lucru și învață seara, chestii din astea. Iei piuitul dintr-o mișcare!... Nu, dragă, mă mai uit așa, de plăcere, cînd am timp. Știi italienește?*

48. N: *Puțin...*

49. A: *E destul de ușor... Eu am prins așa, după ureche... Ia cafeaua! Știi care-i nenorocirea? Mi-au ras o amendă de vreo cinci sute...*

N: *Pentru ce?*

A: *Păi ce, ai uitat? Și n-am de unde, sînt într-o situație acuma...!*

50. Tăcere. Nelu simte că la el face aluzie și încearcă să evite.

N: *Cred că o să trebuiască să împrumuți de undeva...*

A: *De la cine?*

N: *Știu eu? Să căutăm undeva... Eu sînt înainte de chenzină, n-am decît vreo două sute, mă duceam să plătesc telefonul.*

A: *Nu-i nimic, două sute, tot mai bine decît deloc. Am să mai încerc în altă parte... Ghinion!*

52. Amîndoi în cadru. Nelu duce mîna la buzunar, cu sentimentul că vede banii aceia pentru ultima oară.

A: *Dacă nu poți, spune sincer, să nu...*

N: *Nu, nu, îmi face plăcere...*

Dar noțiunea aceasta e foarte departe de ceea ce simte el în clipa aceasta".

Și totuși, Ani nu e o escroacă, banii luați cu titlu de împrumut — de la Nelu, rămas mofluz — vor fi restituiți. De altfel, în acest film, ca și în *Cursa*, ca și în *Croaziera*, mai ales, Daneliuc se dovedește un abil mînuitor al echivocului, al *malentendu*-ului, fie în sfera afectelor individuale, fie în aceea a contrastelor individ-societate. Cu deosebire în categoria inșilor nu tocmai „integrați", cum e cazul lui Sile, dresorul de delfini, partener oarecum omogen al Anei, în timp ce Nelu ar constitui o țintă veleitară a ei, aspirație „în sus" a unei femei cu idei nu prea clare. Indicativ e, în acest sens, momentul primului contact cu Sile, pe marginea bazinului de la „Delfinariul" constănțean, unde echipa televizuală a poposit spre a prelungi „filmarea" Anei Covete:

„97. Dresorul, Sile, se îndreaptă spre reporteră. Își trage din mers o bluză și nu auzim ce-și spun, îi privim de la distanță, peste jocul delfinilor. Deducem că Luiza îl informează că vrea să-i ia un interviu. Dresorul e încîntat, îi sărută mîna, protector, bărbătește, și începe să vorbească, arătîndu-i locurile.

98. Nelu, filmînd. Transfochează. Se apropie.

99. Bazinul și jocul delfinilor. Vocea lui Sile, cu aer important.

SILE: *...Riki e mult mai deștept ca Miki, cu toate că l-au adus mai tîrziu. E foarte sensibil la culori... Doriți o demonstrație?*

LUIZA: *Probabil că-i place foarte mult bluza dvs...*

100. S: *Da, îi place foarte mult.*

L: *E de-aici, din Constanța?*

S: *Ce?*

L: *Bluza...*

S: *A, nu... Vă place?*

L: *A, e străină... Ați găsit-o greu?*

101. Dresorul e din ce în ce mai deconcertat. Simte că ceva nu-i în regulă.

S: *Nu... de la un prieten... Cred că-i bulgărească.*

102\. Nelu a ajuns în apropiere. Filmează.

L: *De-aici din Constanța?*

103\. S: *Cine?*

L: *Prietenul.*

În acest moment, dresorul îl observă pe Nelu și pare de-a dreptul speriat. Se retrage.

L: *Stați, stați liniștit... Nu mă interesează bluza.*

S: *Ce-i chestia asta?*

L: *Nimic, stați puțin... discutăm, nu?*

S: *Ce vrea tipul ăsta?* (Arată spre Nelu)

L: *Nimic, facem un reportaj, nu v-am spus? Cinci minute. De ce vă temeți, nici nu vorbim de dvs.*

S: *Și ce vreți?*

L: *Am fost la Tîrgoviște, în legătură cu o tovarășă... Covete Ana. Ne puteți da ceva amănunte?*

S: *Eu?! Ce amănunte, ce am eu cu ea? Vorbiți cu ea! Eu nu mă bag în chestii din astea!*

L: *Știți cumva unde poate fi găsită?*

S: *Nu știu, tovarășa! La «Flora», la «Sirena»... întrebați la recepție.*

L: *Păi, «Flora» nu-i cedat pentru turiști străini? Italieni?*

S: *Asta n-am de unde să știu.*

L: *Păi, spuneați s-o caut la «Flora»...*

S: *Nu știu, tovarășa. La «Flora», la «Nora»... nu știu. Nu păzesc litoralul pe-aici. Nu mă luați pe mine cu chestii din astea. Cînd ai să mă vezi dumneata că fac bișniță, atunci.*

L: *Dar cine face bișniță?*

S: *Nu cunosc. N-am nici o treabă cu italienii.*

Luiza simte că a prins un fir.

L: *Stați puțin, că nu înțeleg. Ce-i cu italienii?*

S: *Păi, nu întrebați de «Flora»? Nu-s cazați acolo?... Dumneata ce vrei, de fapt?*

L: *De ce vă enervați? Nu mă interesează nici un italian. Mă interesează Covete Ana.*

S: *Nu știu, tovarășa. Dacă vreți cu ea, vorbiți cu ea. Eu nu știu.*

Nelu se întoarce, contrariat, spre sunetist.

NELU: *Vezi că n-a fost în microfon!*

SUNETIST: *Păi, ce, eu îl țin?!*

N: *N-a fost în microfon!*

L: *A fost!*

N: *N-a fost!*

L: *Gata!*

104. Neînțelegînd nimic, Sile se întoarce spre Nelu.

SILE: *Ce vrei, dom'le? Cum ai intrat aici?*

N: *Măi, delfinache...!*

105. LUIZA: *Nelu!... Gata! Nu mai filmăm.* (Dresorului) *Dacă vă deranjează, nu mai filmăm... Cred că a fost o confuzie. Noi am aflat la Tîrgoviște că ați cunoscut-o foarte bine pe fata asta.*

S: *Da.*

L: *Ne-ați putea da niște amănunte?*

S: *Am vrut să mă căsătoresc cu ea.*

L: *Și de ce nu v-ați căsătorit?*

S: *Ce vrei, tovarășa?*

L: *Ea a fost vinovată.*

S: *Am spus eu că-i ea vinovată? Am spus că am vrut să mă căsătoresc cu ea.*

L: *Și-acum vă mai vedeți?*

S: *Dar ce vă interesează? Dacă se-întîmplă, ne vedem, nu se-ntîmplă — bună ziua!*

L: *Ne-ați putea face un serviciu? Că, de fapt, pentru ea am venit...*

S: *Ce serviciu?*

L: *Uite, eu zic s-o inviți mîine aici și să stați de vorbă, așa, despre una, despre alta...*

106. Nelu o urmărește concentrat, montîndu-se. Sile se întoarce nedumerit spre el.

S: *Despre ce?*

L: *Păi, despre ce face, ce-i cu căsătoria, ce are de gînd de-acum încolo, din ce trăiește, ce-i cu italianul, mă rog... Vă lăsăm singuri și noi filmăm de la distanță.*

Nelu e pe punctul de a interveni, dar sunetistul îl oprește.

SUNETIST: *N-am cablu așa lung.*

L: *Așteaptă!* (Lui Sile) *De acord?*

S: *Tovarășa, dumneata ești de la televiziune, nu eu. Fiecare cu meseria lui.*

L: *Și care-i meseria dumitale?*

S: *Asta.*

L: *Asta numești dumneata meserie? Păi, ce să zică cei de la strung, sau de pe tractor?!*

S: *Fiecare cu meseria lui. Dacă poți dumneata să faci ce fac eu, mă rog...*

L: *Acuma de ce te superi?*

S: *Tovarășa...*

L: *Îmi pare rău... Noi am crezut că ne puteți ajuta...*

S: *Nu știu, vorbiți cu tovarășul director...*

L: *Ce să vorbesc cu directorul? Cu dumneata avem treabă... Cum vă numiți?*

S: *Sile Pricop...*

L: *Tovarășu' Sile, omul cînd vede aparatul ăsta se comportă bizar... ca dumneata adineauri. Nu pot s-o abordez direct... Putem conta pe dumneata?*

Dresorul se mișcă de colo-colo, incomodat și scapă o privire spre Nelu, care are aproape aceeași expresie.

S: *Dar cine sînteți dvs.? Aveți o legitimație, ceva, cum ați intrat aici?*

L: *Legitimație? Sigur. Poftim.*

107. Mai tîrziu, în timp ce echipa își strînge aparatele.

N: *Trebuia să-mi spui de la București. Luam teleobiective, dacă ai idei din astea...*

L: *Lasă c-o să fie bine.*

N: *Nu știu ce-o să fie, dar eu improvizații nu fac. Semnez imaginea și improvizații nu fac! Și nici nu-mi place mutra ăluia...*

L: *Un plan doi. Atît. Mai mult n-am nevoie, nu interesează pe nimeni.*

N: *Dar ce interesează?*

L: *Subiectul, hai Nelu, termină cu prostiile!*

Trebuie să reiasă limpede că Nelu nu e de acord în principiu cu metodele ei.

N: *Interesează pe dracu'!*

L: *Pe tine nu te interesează?*

N: *Ce vrei să spui cu asta?*

L: *Nimic. Că interesează pe toată lumea; pe mine, pe tine, pe toată lumea!*

N: *Nu, nu, spune clar ce ai de spus! Fără fitile!*

L: *Uite, dragă, la el!*

N: *Mă, eu ți-am spus că n-o înghiți pe aia și te-ai făcut că plouă! Dă telefon la șefu' și vezi dacă aprobă chestia asta!*

L: *De ce să n-aprobe?*

N: *Pentru că o chestie ca asta nu se face în televiziune!*

L: *Foarte rău. De aia e plin de reportaje nesărate.*

N: *Dă telefon!*

L: *Fac pe răspunderea mea!*

SUNETIST: *Hai mă, că-i mișto, ce ești fraier!*

L: *Dacă nu iese pasiența, nu-l băgăm și gata. Să nu-l bage!*

N: *Eu pasiențe nu dau! Eu sînt operator, înțelegi, dacă-i dispoziție, filmez fără să mă doară capul! Apăs pe buton și gata, dar să nu-mi vii cu...*

L: *Ei, dacă o iei așa...*

N: *Pe cuvînt! Mă bag peste ei, fac pe dracu' în patru, fur tot! Hai să filmăm!*

L: *Nelu, te rog frumos...!*

N: *Mă bag și-n pat și sub pat, unde vrei! Dai o țuică și fac ce vrei!*

Pleacă brusc din locul acela, simțind că explodează. Simțindu-se prost, Luiza îl strigă, încercînd să devină oficială.

L: *Tovarășul Stroe...!*

N: *Mai du-te dracului!*

Îl privește încremenită, cu buzele albe, lovită..."

Apare, în această secvență, un element în plus, semnificativ: Nelu e adus în situația de a discerne între existența oamenilor așa cum o presupun sau o vor mass-mediile și așa cum o trăiește el însuși, nemijlocit. El nu acceptă trucul tipic al filmărilor mascate, ascunse, fără știrea celor vizați, iar opoziția sa e întărită subiectiv de sentimentele, mai mult sau mai puțin limpezi, pe care începe să le nutrească pentru Ana; de aceea, procedeele tehnice TV se întretaie într-un chip neconvenabil pentru el, cu „vicleniile" vieții (cum le numea, după Lenin, Lukács György). Dacă ar fi fost vorba de persoane indiferente lui, poate că Nelu ar fi văzut cu ochi buni „șansa" de a obține o performanță de *ciné-vérité* (așa cum o va obține, de fapt, pe plajă, filmînd o pereche de îndrăgostiți, declarînd că „poate orice", adică poate să dea orice întorsătură și orice aparență, orice ton sau semnificație, imaginilor „furate" cotidianului): devenim mai „morali" și mai plini de prejudecăți, atunci cînd sînt implicate propriile noastre interese, de orice natură, sentimentale, bănești, profesionale...

Și fiindcă am amintit de prejudecăți, mai prețios, poate, decît polemica (disociativă) a lui Nelu cu privire la „deranjarea vieții private", a ceea ce în occident, și nu numai în țările anglo-saxone, se numește *privacy*, ar fi de considerat capitolul „prejudecăților sociale" (pînă la un punct, „clasiste") cărora li se supune Nelu. El o place nespus pe Ani; dar nu-i împărtășește și nu-i acceptă „amoralitatea", nici chiar după ce iese la lumină „cauza nobilă" a luptei cu viața dusă de fată — salvarea fratelui alcoolic — și nici atunci cînd, savuroasă ridiculizare, nu a Anei, ci a lui Nelu, acesta se preface că voiajul în tren la Amara a decurs „pe blat" (el avînd biletele în buzunar). Pentru Nelu, Ana Covete aparține unei zone vecine cu lumea interlopă, neintegrată cu totul societății, nonconformistă în cel puțin două sensuri: și în cel, generic, de rezistență la constrîngere (legile, normele conviețuirii colective), și în cel gramscian, de neacceptare a raționalității și creativității pozitive a instituțiilor. În acest sîmbure etic, de extracție și educație mic-burgheză, stă, cred, cheia filmului: atras de farmecul Anei — de nurii ei, mai ales, dar admirînd-o și pentru spiritul ei de sacrificiu —, Nelu nu e, totuși, în stare, nu îi vine la îndemînă să-și mărturisească deschis dragostea, pe scurt: o dorește pasional, senzual, pe Ani, dar nu o „asimilează" moralmente, socialmente. Consecință a acestei ambiguități

e însuși deznodămîntul care „închide" filmul și care dă pe față o întreagă încărcătură ascunsă, nemărturisită, a eroilor, amîndoi blocați de „cuirasa caracterială", de propria lor educație și „filosofie" (a grupului social din care fac parte), în ultimă instanță de cultura lor, în înțeles antropologic și de „religie laică", de „conduită civică și individuală". Ne aflăm la Fieni unde a plecat Ani, în timp ce Nelu își satisfăcea serviciul militar; evident, obținînd o permisie, acesta o caută pe fată, de care tocmai depărtarea l-a apropiat mai mult:

„69. FIENI. LOCURI DIVERSE

414. Bufetul gării. Lăsind impresia că intîrzie intenționat posibilitatea de a o intîlni pe Ana, căci pentru ea a venit, Nelu s-a așezat să bea o cafea.

415. Înaintează pe o stradă. Oprește un trecător și întreabă ceva. Acesta îi explică pe unde să meargă. Văzute de la distanță, numai gesturile.

416. *Fabrica de becuri*. Muncitoarele care ies din schimb.

417. Nelu, așteptind retras, la oarecare distanță.

418. Fetele care ies din schimb.

419. Nelu, observind concentrat, așteptind-o.

420. Și iat-o, ieșind într-un grup de fete.

421. Nelu are o tresărire. Se apropie.

422. Ana a luat-o cițiva pași în lungul trotuarului, apoi traversează brusc. Aici, lucru pe care nu l-am zărit de la început, o așteaptă Sile cu două sacoșe de cumpărături în miini. Totul lasă impresia că cei doi s-au căsătorit sau, în orice caz, își duc casa împreună.

423. Nelu se oprește cîteva clipe confuz, la asta nu se așteptase, apoi pornește în urma lor.

424. Cei doi din față se opresc în dreptul unui magazin. Sile îi spune ceva Anei, îi dă sacoșele și ea pleacă mai departe, spre casă. Sile intră în magazin, pentru alte cumpărături, după toate aparențele.

425. Nelu, văzînd-o că a rămas singură, grăbește pasul spre ea. Cind ajunge la cițiva pași în urmă, o strigă. Ea se întoarce, tresărind. Se privesc în tăcere...

426. Nelu: *Ce faci?...*

Ana tace un răstimp, e răvășită, dă să răspundă de cîteva ori, dar tot de atîtea ori renunță și, în sfîrșit, întreabă neutru:

ANA: *Cînd ai venit?*

N: *Azi dimineață...*

A: *Te-ai tuns...*

Nemaiputînd să se privească așa, caută în sacoșă, pentru a-și cîștiga un răgaz, mutînd inutil niște borcane.

A: *Se varsă...* (ridică ochii spre el) *Îți stă bine...*

N: *Unde mergi?*

A: *Acasă...*

N: *Ți-au dat casă?*

A: *Urmează... Stăm la o gazdă...*

Nelu dă din cap, în semn că a înțeles din capul locului că nu e singură. Apoi luîndu-și tot curajul:

427\. N: *Ani... vrei să te măriți cu mine?*

Aceasta îl privește pierdută, simte că-i dau lacrimile și se preface iar că aranjează ceva în sacoșă. El se apropie.

N: *Ani?...*

Ea ridică privirea spre el și izbutește greu să articuleze.

A: *De ce n-ai spus asta niciodată?*

N: *Cum n-am spus?... Am crezut c-ai înțeles...*

Fata clatină negativ din cap.

N: *Se-nțelegea de la sine...*

Ana repetă gestul de negație. Nu pentru că el n-ar fi spus, ci pentru că acum e prea tîrziu. E plata ezitărilor pe care și-o ia viața. El înțelege, dar insistă:

N: *De ce, pentru că se ține dresorul ăsta de capul tău? Nu m-a deranjat niciodată...*

A: *De ce n-ai spus niciodată, Nelu...? Luni de zile am așteptat...*

N: *N-am știut că vrei... Credeam că ți-am spus... Puteai să spui și tu.*

A: *O să am un copil.*

O privește în tăcere, parcă nevenindu-i să creadă.

N: *De ce plîngi?... Acum de ce plîngi?...*

A: *De ce vii acuma?! De ce?!*

428\. N: *Atît ai să-mi spui? De ce vin... Tu știi de unde vin eu?*

A: *Ți-am spus eu să vii?! Că vreau să te văd?! Nu vreau să te văd! Nu mai vreau! Du-te!*

Se întoarce pentru a pleca. El o reține.

N: *Ți-e frică să nu mă găsească aici?... Plec, să n-ai nici o grijă! Altă idioțenie ca asta nu mai fac...! Era totul aranjat, nu-i așa?*

A: *Ce să fie aranjat?*

N: *Vă scriați de mult... Îți făcea vizite.*

A: *Am discutat o dată asta!*

N: *L-am văzut pe Lică* (fratele Anei — n.n.) *împreună cu el, pe stradă!*

A: *Asta nu înseamnă nimic!*

N: *Pentru mine înseamnă foarte mult! Stai aici, să discutăm în trei!*

A: *Ce să discuți, ce vrei?! Altă nebunie?! Nu mai vreau! Sînt însărcinată! Asta e, înțelegi?! Vreau o casă și un bărbat și liniște!*

Discuția lor riscă să ia forma obișnuită a certurilor și a împăcărilor furtunoase sub care semn a existat dragostea lor pe lungimea acestui film.

A: *Tu ești de vină!*

N: *Nu fi ridicolă! Unde te-am cunoscut?*

A: *Ce-mi tot scoateţi ochii cu «unde te-am cunoscut»?! Tu m-ai încurcat! Acum asta e, poţi să pricepi?*

N: *Eu te-am încurcat?!*

A: *Pleacă de unde ai venit, nu vreau să te mai văd!*

Se desprinde şi pleacă. Nelu încearcă s-o reţină iar.

N: *Ia stai aşa!...*

În această clipă, în planul doi, iese din magazin Sile. Observînd că în dreptul Anei s-au adunat cîţiva curioşi, aleargă într-acolo. O ajunge din urmă.

S: *Ce s-a întîmplat? Cine-i ăsta? Îl cunoşti de undeva...? Ani?*

A: *Nu cunosc pe nimeni, nu vreau decît să mă lăsaţi în pace!*

Lasă jos, excedată, sacoşele şi aleargă, singură, înainte. Zăpăcit, Sile rămîne locului, neştiind ce să facă, apoi se apropie furios de Nelu, pe care, aşa, în uniformă, evident nu-l mai recunoaşte.

S: *Ce vrei, dom'le, ce vrei? O cunoşti de undeva? Dă-i drumul!... Ai noroc că eşti în haină militară, că ţi-aş da una să-ţi sune apa-n cap! Agăţi femei pe stradă, măgarule! Chem patrula! Dă-i drumul!*

N: *Ce vorbeşti, dom'le...? Ia să văd!*

Dar Sile nu mai are timp să dea curs altercaţiei, deoarece pare să simtă că e mai important să alerge după Ana. O ajunge din urmă.

429. Nelu a rămas privind în urma lor, cu un sentiment ciudat de acceptare a stării de lucruri şi de îndărătnicie. Priveşte după ei, lăsînd din ce în ce mai limpede să i se citească pe chip hotărîrea de a nu lăsa lucrurile aşa... În timpul acesta, martorii oculari comentează scena, unii fiind de partea lui, alţii indignaţi de ceea ce consideră nedemn pentru un bărbat. Nelu nu-i ia în seamă. Se îndreaptă spre trecerea-pietoni...

430. ...şi traversează, privind din cînd în cînd după cei doi.

431. Ajuns pe trotuarul celălalt, înaintează în direcţia în care au plecat Sile şi Ana, fiecare cu lecţia lui de viaţă, însă în ceea ce priveşte hotărîrea lui Nelu, lucrurile rămîn în suspensie. Deocamdată nu putem şti dacă se îndreaptă spre gară... sau pe urmele celor doi, încercînd să lămurească totul printr-o discuţie... (Muzică)

Sfîrşit"

De fapt, fraza care încheie scenariul este: *„Ca şi Ana, pare şi el, Nelu, mai înţelept după această experienţă"*. (Am expulzat-o din citatul meu fiindcă mi se pare superfluă: „pastilă" pentru uzul unor cititori imaturi, uşor înapoiaţi...) E adevărat, în schimb, că viaţa îşi cere şi îşi „ia plata ezitărilor", după cum, la fel de adevărat e că nimic în viaţă „nu se înţelege de la sine": dimpotrivă, totul trebuie spus, fireşte, atunci cînd în joc se află gînduri şi sentimente fundamentale. Interpret, el însuşi, al lui Nelu, autorul îşi mărturiseşte, explicit şi implicit, simpatia pentru Ani: el e de partea fetei, atît pentru că ea — se simte — duce o bătălie

mai aspră cu viaţa, cu existenţa, cu lumea, cît şi pentru că, în această bătălie, Ani se dovedeşte, din capul locului, mai înţeleaptă, cu o omenie tot timpul superioară aceleia a tînărului operator. Astfel, Daneliuc îmi întăreşte impresia — mărturisită în scris, mai de mult — a unui anumit „feminism" al cineaştilor noştri, din toate generaţiile, de la Ciulei şi Blaier, la Piţa, Tatos sau Dinu Tănase. Dar poate că o asemenea tendinţă vine de mai departe, din literatură şi, dincolo de ea, din istorie... Oricum, Daneliuc e un fin analist al „sufletului feminin", pe spaţiile întinse ale unor personaje centrale, dar şi pe cele restrînse, închise în episoade, care, uneori, devin veritabile mici bijuterii, cum este secvenţa cofetăriei de la Tîrgovişte, unde intuiţia cineastului absoarbe şi „tipajul" actoricesc cel mai aderent la situaţie, o „microfizionomie" aptă să cuprindă în ea însăşi un întreg destin Gabi (Maria Junghietu, actriţă a Teatrului de Stat din Turda). De fapt, e o suită de patru secvenţe, transcrise în şase pagini de decupaj, în care autorul îşi atestă din nou capacitatea de a crea viaţă filmică — autentică, nu doar plauzibilă, ci perfect credibilă — desenînd din cîteva trăsături de „penel de lumină" un portret net, rotund, dintre cele pe care critica le numeşte, cu voluptate, „memorabile". Nelu a venit la Tîrgovişte pentru a obţine noi „informaţii" în legătură cu biografia Anei Covete (pe care a început să o iubească):

„51. COFETĂRIE TÎRGOVIŞTE

321. Chelneriţa aduce o cafea şi o aşază pe masa lui Nelu. E aceeaşi cofetărie (în care Nelu a mai intrat — *n.n.*) Fata de adineauri e încă aici. Nelu întoarce capul după ospătăriţă.

N: *Domnişoară... zahărul!*

Chelneriţa nu se mai zăreşte. Fata de la masa vecină se întoarce spre el.

GABI: *Dacă vreţi, luaţi-l pe-al meu. Eu beau amară.*

N: *Mulţumesc frumos. Dar de ce beţi amară?*

G: *Am tensiunea joasă...*

Rîde, apoi tac cîteva clipe.

G: *Nu vă supăraţi, aş putea să mă mut la masa dvs?*

N: *Nu vă deranjaţi, vin eu.*

G: *Nu, că a mea se bîţîie îngrozitor, uitaţi...*

N: *Vai de mine, poftim...*

E ceva foarte plăcut şi simplu în felul direct al acestei fete de a intra în vorbă. Nelu o priveşte cu un surîs.

523. G: *N-am nici o tensiune.* (Rîd amîndoi) *Ești nou pe-aici ..*
N: *Sînt destul de vechi...*
G: *Și eu. Am împlinit 23... Cum te cheamă?*
N: *Nelu.*
G: *Pe mine, Gabi... Ești însurat, cumva?*
N: *Nu.*
G: *Nici eu... Am venit de doi ani, da-mi pare rău. La munte era mai frumos. Ploua, dar era mai frumos.*

524. N: *Și acuma unde lucrezi?*
G: *La Combinatul Siderurgic. La laborator...*
N: *Și azi e închis?*
G: *Nu, dar am zi liberă. Tu?*
N: *Eu vin din armată. Am permisie.*
G: *Aiurea...*
N: *Ce, nu crezi?*
G: *Cu părul ăsta?*
N: *Păi, acuma dă voie, ce crezi?...*
Încep să rîdă și Nelu recunoaște.
N: *Nu, plec peste o săptămînă.*
G: *Militar?!*
N: *Da.*
G: *Am un ghinion...!*
N: *De ce?*
G: *Îmi plăcea de tine... Te superi?*
N: *Eu?!*

525. G: *Și-aici ce faci?*
N: *Trebuie să mă-ntîlnesc cu-n tip.*
G: *Cum îl cheamă?*
N: *Nu-l cunoști.*
G: *Cum arată, poate-l cunosc.*
N: *Habar n-am...*
G: *Păi, atunci...? Are să-ți dea ceva?*
N: *Nu.*
G: *Aveți de vorbit...*
N: *Nu...*
G: *Ești cam...*

526. N: *Trebuie să ard gazul pînă la nouă seara...*
G: *Păi, atunci, hai să mergem.*
N: *Unde?*
G: *La film, la muzeu, unde vrei?*
N: *Ce muzeu?*
G: *Nu vrei la film?*

## 52. MUZEUL

327. Nelu și fata vizitează muzeul local, tîrşindu-și papucii obligatorii peste dalele de marmură. În timp ce Nelu se apleacă, din cînd în cînd, asupra exponatelor, fata îl urmărește cu atenție. Privind-o, își dă seama că e subit...

328. ...emoționată. O prinde de mînă.

N: *Ce-i cu tine?*

G: *Cît stai acolo, un an jumate?*

N: *Poftim? Da. Cred că da...*

G: *Chiar pleci în armată?*

N: *Păi, nu ți-am spus?*

G: *Pe cuvîntul tău?*

Nelu rîde, dar ea îl privește cu toată seriozitatea.

329. G: *Tu crezi în dragostea la prima vedere?*

N: *Sigur.*

G: *Pe cuvîntul tău?*

N: *Gabi...*

G: *Nu, întreb așa, în general... Și are cine să te conducă?*

N: *Unde să mă conducă?*

G: *La recrutare... Știi cum merg fetele...*

N: *Nu. Nu cred.*

G: *Vrei să te conduc eu?*

330. Nelu nu știe ce să creadă. E amuzat de naivitatea ei, dar seriozitatea cu care îl privește îl face reținut.

N: *Păi, eu recrutez la București... dar nici nu știu la ce oră...*

G: *Nu te teme, nu te conduc.*

Și, pe neașteptate, îi sare de gît și-l sărută. El o privește la fel de stupefiat, cum se desprinde cu înfățișarea gravă a unui lucru serios.

G: *Poate nu ne mai vedem...!*

Tînărul se uită în jur, dacă nu i-a văzut cineva. Jenat.

G: *Te jenezi?*

N: *Eu?! Nici pomeneală!*

Atunci ea îl mai sărută o dată, ceea ce face ca el să se desprindă repede, simțindu-se ridicol. Părîndu-i-se că are ochii în lacrimi, se apropie de ea.

N: *Ce-i cu tine?*

G: *Te-ai supărat? N-am vrut să te supăr...*

N: *Nu-i nimic... În regulă... Hai să ieșim.*

## 53. FABRICA DE CONSERVE

331. Însoțit de Gabi, Nelu a ajuns în fața fabricii.

PORTAR: *Hai, du-te, uite-l!*

N: *Unde-i?*

Privește zăpăcit în toate părțile, dorind măcar să-l vadă pe cel care a stîrnit toată istoria Anei.

PORTAR: *Uite, dom'le, mașina roșie...*

532. *Sînt mai multe mașini roșii, dar una tocmai pleacă.*

N: *Care, bre?*

533. N: *Inginerul Stoica, care a fost la fabrica de becuri?*

PORTAR: *Da, dom'le, altul n-avem. Dacă ești mocăit...*

G: *Ce e?*

## 54. STRADĂ ȘI HOTEL TÎRGOVIȘTE

534. I-a prins seara plimbîndu-se. Fata îi arată orașul. Se uită speriată la ceas.

G: *Aoleu, 11! Mă scrie în condică la cămin... Hai să te conduc repede, la hotel.*

N: *De ce, te conduc eu.*

G: *Nu, nu... Tu ești musafir...*

Spune și face toate aceste lucruri cu aerul cel mai firesc din lume. Se apropie de...

535. ...hotel. Nelu întoarce capul după un automobil elegant.

G: *Mașină poate să-mi ia tata și-acuma, dar nu mă lasă să conduc. Zice, mai încolo, cînd oi fi la casa mea, mă rog, concepții... Ei, la revedere... Poate ne mai vedem.*

N: *Dacă vrei să mai vorbim...*

G: *Nu, că mă scrie în condică.. Vrei să-ți dau adresa? Dă-mi ceva de scris.*

N: *N-am la mine.*

G: *Poți să-mi scrii pe adresa Combinatului... Dacă vrei.*

N: *Sigur că vreau...*

G: *Bun... Poate ne mai vedem... La revedere.*

N: *La revedere...“*

Dacă la Ani predomină „cultura“ de tip urban (cu inflexiuni suburbane), deci una „industrială“, la Gabi sînt manifeste reziduurile unei „culturi“ pre-industriale, de tip rural (de pildă, conducerea recruților, în amestec cu fudulia, cu ostentația unei anumite bunăstări: „*Mașină poate să-mi ia tata și-acuma...*“). În ambele cazuri, adică și la Gabi și la Ani, triumfă visul mic-burghez al oricărei fete: să fie „la casa ei“, să aibă un bărbat (soț) și copii, conform ecuației „burghezul = omul“ a lui Pasolini, cu un amendament, totuși; nu burghezul = omul, ci mic-burghezul = omul: „Cine *vorbește la fel, consumă la fel*“, se exprimă Corbul cuvîntător din *Uccellacci e uccellini* (*Păsăroi și păsărele*), continuînd: — „*Mde, eu cunosc o persoană care deplînge acest fapt și zice că asta are să fie sfîrșitul omului...*“

O confirmare, bruscă pentru mine, a tezei pasoliniene vine dintr-o direcţie neaşteptată. Autoarea *Anilor de plumb*, de care am mai pomenit, în aceste pagini, Margarethe von Trotta, a terminat în iarna 1985—86, *Die Geduld der Rosa L.*, iniţiala L stînd pentru Luxemburg. E vorba de o biografie politică a cunoscutei revoluţionare Roza Luxemburg, ucisă în 1919, într-un mod atroce, odată cu Karl Liebknecht, de soldatesca aţîţată de aripa cea mai reacţionară a burgheziei şi a junkerilor berlinezi. În întîmpinarea premierei, criticul revistei „Die Zeit", Fritz J. Raddatz a publicat o interesantă evocare, intitulată *Roza Luxemburg, un vultur cu inimă de porumbel*: vultur sau, poate, vulturoaică, i-a spus Lenin însuşi, „inima de porumbel" ţine de interpretarea lui Raddatz, întemeiată pe recitirea corespondenţei legendarei teoreticiene a mişcării „Spartakus", cea care, cu o zi înainte de asasinare, semnase în „Rote Fahne" articolul *Ordinea domneşte în Berlin*, încheindu-l profetic: *„Ich war, ich bin, ich werde sein!"* (*„Am fost, sînt, voi fi!"*). Tînăra Rosa, cunoscătoare temeinică a scrierilor lui Marx încă din adolescenţă, născută într-o frumoasă clădire Renaissance la Zamost (Lublin) şi crescută în relativă bunăstare, se autoexilează întîi la Geneva, apoi în Germania, la Berlin. De la Berlin, pe lîngă articole şi studii politice, scrie şi misive lui Leo Jogiches, „bărbatul ei", marxist şi el, provenit dintr-o bogată familie din Vilna, activ, iniţial, într-o grupare socialist-revoluţionară, prieten cu fratele lui Lenin, Aleksandr Ulianov (cel osîndit la moarte şi executat de ţarişti). Şi iată ce-i comunică Rosa lui Leo, într-o scrisoare din relativ bogata lor corespondenţă, în aprilie 1895: *„...Partea scrisorii tale care m-a umplut cel mai mult de fericire este aceea în care îmi spui că sîntem amîndoi tineri şi că ne vom putea orîndui şi viaţa noastră personală. O, iubitule, dacă ţi-ai îndeplini, totuşi, făgăduinţa! ...Mica noastră locuinţă proprie, propriile noastre mobilioare, o bibliotecă a noastră, o muncă liniştită şi regulată, plimbări plăcute, din cînd în cînd o seară petrecută la Operă, un cerc mic, foarte mic de prieteni intimi, pe care să-i invităm cîteodată la masă. În fiecare an, cîte o lună de vilegiatură, dar neapărat fără nici o activitate! ...Şi, poate, şi un micuţ* baby? *Fi-ne-vor toate acestea îngăduite vreodată? Niciodată?! Iubitule, ştii ce mi s-a întîmplat ieri, pe cînd mă plimbam în grădina zoologică? Fără nici o exagerare! Un copil mic, de vreo trei sau patru ani, îmbrăcat în hăinuţe frumoase, cu părul blond, a*

*alergat la mine și dintr-odată am simțit o nestăpînită dorință să-l răpesc și să-l duc acasă la mine, într-o fugă. O, iubitule, n-o să am niciodată un* baby *al meu?"* Orice comentariu, cred, e de prisos...

Dincolo, însă, de puterea de observație a lui Daneliuc atunci cînd scrutează universul feminin, nu greșesc de bună seamă afirmînd că arta încă tînărului nostru cineast își are rădăcini îndepărtate în literatură și că, prin ele, își trage seva de-a dreptul din Caragiale, asumîndu-și o largă galerie de tipuri care nu sînt decît urmașele celor din „mofturi". În acest sens, Daneliuc e întrucîtva înrudit cu Teodor Mazilu, dar, după opinia mea, mai fin și mai nuanțat decît acesta, mai puțin ostentativ în efectele umoristice distilate în sinteze noi, inedite. De aceea, Daneliuc poate fi considerat, cred, la ora actuală, unul dintre cei mai înzestrați povestitori de care dispune nu doar cinematograful, ci întreaga sferă a narativității românești, în sens larg.

Un punct nevralgic, totuși, se cuvine a fi semnalat în procesul genetic al *Probei de microfon* (posibil de stabilit și în alte opere, ca, de pildă, *Croaziera*). Dacă acceptăm drept reper cele 12 „acte" ale *Probei* (*Croaziera* are 11), observăm un fel de „fractură" — sau, ca să folosim un termen al maratoniștilor, al alergătorilor de fond — un moment de „sufocare" a inspirației, a inventivității, a răbdării de a crea, cam în dreptul „actelor" 10—11. Aproape toată partea rezervată „serviciului militar", de altminteri deloc lipsită de episoade savuroase — bunăoară, scena în care soldatul Nelu, văzut la fereastra cazărmii, așteaptă vizita Anei: surprins apoi din spate, constatăm că, deși poartă veston corect încheiat, e doar în izmene...— pare oarecum „expediată", tratată în grabă, dincolo de o eventuală intenție de a sugera zorul protagonistului în a se întoarce la viața civilă, prin flashuri succesive, cu o viteză psihologică pe care spațiul (în accepția dată de Noica) nu o tolerează, în instanță estetică. Adică, discursul filmic — de autor — devine într-o măsură neomogen, scade în tensiune, pentru ca abia în final să redobîndească nivelurile expresive dinainte. Nu am avut posibilitatea să-mi dau seama ce se petrece cu prima parte din *Glissando*, enunțiativă, — care a părut criticii, de la noi și din străinătate, mai greoaie, prea lungă —, dar nu e exclus ca și în acest film ambițios să aibă loc o „cădere" tot în zona pregătitoare a încheierii, a finalului: semn al unei oboseli creative,

o nerăbdare de a ajunge mai drept și mai repede la concluzii, prin precipitare, eliptică, a cadenței narative? (Sînt întrebări de propus lui Daneliuc, ca teme de meditație.)

Dincolo, însă, de această rezervă, relativ ușor de depășit, fiindcă implică resurse recuperabile în cîmpul unei mai ferme statorniciri a structurii povestitoare, Mircea Daneliuc este — ca și Dan Pița — cineastul cu cele mai multe atuuri în cadrilul sau — dacă preferă protocroniștii — în hora încinsă și, de aceea, de neoprit, a bătăliei pentru o „calitate românească" a filmului, pentru recunoașterea unui stil național care să ne fie propriu. Pe acest traseu cu un profil altimetric înalt, aerul e rarefiat și „alergătorii" sînt solitari (nu-i pot însoți nici chiar „oficialii" cursei, instalați în confortabile mașini). Pasionant este și continuă să fie „dialogul" dintre aceste două incontestabile „vîrfuri" ale cinematografului românesc, scandat și în timp: în 1975, Dan Pița țîșnește înainte cu *Filip cel bun*, dar debutantul Mircea Daneliuc se lansează în urmărirea lui, pe același culoar al actualității, prin *Cursa*. Etapă de odihnă, apoi, în care Pița dă *Tănase Scatiu* (1976), iar Daneliuc — *Ediție specială* (1978). În 1980, în schimb, ripostă și forțare a ritmului din partea lui Daneliuc, cu *Proba de microfon*, la care Pița va replica abia în 1985, cu *Pas în doi*. Între timp, o scurtă, dar ascuțită „bătălie a apologurilor", *Croaziera*, întîi (1981) și *Concurs* după aceea (1982), piese de referință ale unei admirabile emulații.

Nu dintr-o pedagogică intenție, pînă la un punct de înțeles, de a nu lăsa pe nimeni să fie „primul", ci îndeosebi din necesitatea de a imagina și concepe noțiunea de „pereche", adică de a trece de la omul „cu o singură dimensiune" la acceptarea „pluralității", forțînd oarecum mentalitatea curentă a societății românești (de ieri, și, poate de azi) în cîmpul melomaniei și al cinefiliei, socotesc oportun să aduc în discuție dialogul dintre Alexandru Rădulescu și Iosif Sava, cu o neobișnuită fervoare consemnat în *Dirijori români* (vol. II, Editura Muzicală, București 1985), unde se invocă „explicația unui insucces", ca efect al rivalității permanente dintre George Georgescu și Constantin Silvestri:

*„— Există o mare «pată» la începutul anilor '60... Filarmonica bucureșteană și George Georgescu au fost invitați la Londra și piesa de rezistență a programelor a fost* «Simfonia fantastică» *a lui Berlioz. Cei mai mulți dintre cronicari l-au criticat se pare cu asprime pe George Georgescu. Cum vă explicați insuccesul?*

— Cunosc episodul... [răspunde Alexandru Rădulescu]. Am văzut și cîteva din însemnările cronicarilor... Ce s-a întîmplat? Impresarul l-a obligat pe dirijor să integreze în programe *Simfonia* berlioziană. *Fantastica* este o lucrare de mare dificultate pe care, cred, temperamental și în planul tehnicii dirijorale, George Georgescu nu o stăpînea, nu avea afinități pentru ea... Dornic în acei ani de un turneu la Londra, George Georgescu a consimțit... În orașul cu cei mai exigenți cronicari ai lumii, rezultatul nu putea fi decît cel pe care-l cunoaștem... Dar știți ce cred eu? Și am la dispoziție datele să emit o asemenea ipoteză... Insuccesul a fost organizat de... Constantin Silvestri, care se găsea în acea vreme la Londra. El știa care era «călcîiul lui Ahile»... Constantin Silvestri știa ce nu i se potrivește lui George Georgescu. L-a «convins» pe impresar să procedeze în consecință, și de aici...

— *Dacă așa stau lucrurile, nu a fost loială atitudinea lui Constantin Silvestri...*

— Ce vreți, nu toți aveau sufletul, bunătatea, înălțimea morală a lui Enescu...

— *Raporturile bucureștene Georgescu—Silvestri au fost într-adevăr atît de dure cum le-a consemnat cronica culiselor?*

— A circulat și o glumă... «Pîinea se mănîncă cu unt, iar Georgescu cu Silvestri...»

— *Orice raport de acest gen a fost întotdeauna păgubitor pentru muzică.*

— Întotdeauna s-au găsit însă în viața muzicală «binevoitori» care au știut să întrețină jarul unor asemenea atitudini...

— *Poate că pînă la urmă, stimate profesore, rivalitatea a fost benefică?*"

Răspunsul profesorului e negativ. Dar întrebarea-afirmație a lui Iosif Sava e perfect îndreptățită: „rivalitatea", „emulația", conștiința că mai există și altcineva la fel de valoros, dacă nu mai valoros, e fără îndoială benefică și constructivă. Dar nu pentru Pița și pentru Daneliuc am bătut, aici, șaua, „pedagogic": ținta mea a fost publicul, care treptat-treptat trebuie adus la condiția de a elimina exclusivitatea și de a accepta „perechea" și, dacă se poate, pluralitatea, multitudinea. De ce numai Daneliuc, fără Pița, sau de ce Pița fără Daneliuc? Mai ales că și unul și altul sînt creatori *in proprio*, nu „interpreți", ca dirijorii, cum au fost — orice ar zice critica muzicală și oricît de înzestrați cu imaginație și capacitate re-creator emoțională, — Silvestri și Georgescu. L-am așezat de data aceasta pe Silvestri în față, deoarece, personal, în domeniul dirijatului, la noi, am optat de mult în favoarea lui, și nu doar pentru că l-am întîlnit, întîi, ca pianist — interpret și improvizator la cerere — într-un concert la Timișoara, în 1941, cred, și nu doar pentru că l-am cunoscut în persoană,

ci pentru că, să-mi fie iertată îndrăzneala, nu mi s-a părut niciodată că Georgescu ar fi un dirijor care să se ridice peste media internațională, iar ipoteza lui Rădulescu *„se non è vera è ben trovata"*, „dacă nu e adevărată, este bine găsită", deoarece o rivalitate a existat cu adevărat între cei doi muzicieni. Totuși, pentru a fi consecvent, sus Silvestri!, după el — sau chiar alături, dacă această concesie poate fi de folos — și Georgescu!, după cum, în perioada ulterioară, sus Cristian Mandeal!, dar și Horia Andreescu!, și, de asemenea, spre a nu uita „verigile" istorice, sus Ion Baciu!, sus Mihai Brediceanu!, și, dacă vă place, Remus Georgescu!

Oricum, cinematograful nostru nu poate fi conceput, astăzi, în absența contribuției lui Dan Pița și a celei a lui Mircea Daneliuc, „vîrfuri" certe ale producției românești de filme, mai exact ale „artei filmului" la noi. Precizarea mi-a fost sugerată de același Iosif Sava, care își afirmă „crezul" într-un titlu de paragraf tranzitoriu: *„O cultură nu se poate baza numai pe «vîrfuri»"*. Păi, la mintea cocoșului că-i așa! Dar dacă înlocuim cuvîntul „cultură" cu „artă", ce iese? Evident că o anumită artă, a filmului să zicem, se poate baza *numai* pe „vîrfuri"! Știm încă de la Călinescu, dacă nu chiar dinainte, că *istoria* unei literaturi naționale, deci și aceea „sectorială", a unei arte, are nevoie atît de opere de artă (absolute), cît și de țesutul conjunctiv care e cultura (națională), adică *humusul* ce ține totul în picioare. Tocmai de aceea, pe șantierul nostru au permis permanent de intrare Malvina Urșianu, Constantin Vaeni, Alexandru Tatos, Dinu Tănase și alții încă...

## „Pas în doi"

Deocamdată, după părerea mea, „perechea" verosimilă a lui Daneliuc e Pița și invers, chiar dacă și alți cineaști încearcă timid să creeze *„viață cinematografică autonomă" in proprio*. Este firesc, de aceea, să mă opresc la Dan Pița și, în speță, la riposta dată „chemării la întrecere" lansată de Mircea Daneliuc, în 1980, prin *Proba de microfon*. O paradă-ripostă, aș putea spune, fiindcă eroul central al filmului *Pas în doi*, tînărul strungar Mihai (în persoana lui Claudiu Bleonț), e și un floretist, un împătimit al scrimei. Oricum, în 1985, anul apariției

sale, filmul lui Pița reprezenta, prin acumulări succesive, cel mai recent salt de calitate în cinematograful național, dincolo de orice rezerve formulate de critici (fiindcă, să ne înțelegem, „rezervele" și chiar vinile găsite unor opere, nu exclud o judecată favorabilă, dimpotrivă. Ne vom apropia, așadar, de acest *Pas în doi*, încă discutat, controversat, văzut de unii ca „intenție ratată", iar de alții ca operă de artă adevărată, dar prea „muncită", rezultat al unui efort prea vizibil, ceea ce, într-adevăr, nu trebuie să se întîmple. Pe scurt, deși i se recunoaște lui Pița virtutea—supremă, să nu uităm — de a crea viață cinematografică de sine stătătoare, cineastul e pîrît, în același timp, pentru „sforțarea", cusută cu ață albă, zic unii, în însuși procesul de creație și, mai ales, în arealul decisiv al dialogului, considerat nu îndestul de spontan, de firesc, de dens. Observația poate fi acceptată, la limită, fără ca aceasta să răpească ceva din meritele autorului care ne-a dat *Filip cel bun* și *Concurs*. Deosebirile dintre Daneliuc și Pița sînt de ordin temperamental, dar și „cultural", ca și de „fond aperceptiv". Înseși studiile de filologie, prealabile, ale lui Daneliuc s-ar putea să-l avantajeze pe acesta, în raport cu cele de medicină, întreprinse inițial de Pița. Asemenea divergențe nu au, însă, o valoare absolută. Altceva, în schimb, s-ar putea să dobîndească o anumită pondere, și anume faptul că în spatele lui Daneliuc l-am simțit, ca soliditate, ca rigoare a expresiei, pe Ion Luca Caragiale — pentru mine, situat într-un punct arhimedic bănățean, creatorul *absolut* în istoria literaturii române —, pe cînd, în spatele lui Pița s-ar părea că nu se ascunde nici un „model" proeminent. Cineva, pripindu-se, ar putea lansa remarca: Daneliuc „e un derivat" din Caragiale, îl „imită" pe clasic, ceea ce nu e deloc adevărat, Daneliuc fiind *din familia* spirituală și „expresivă" a lui Caragiale, Pița nu imită pe nimeni, *ergo* e mai original. Nu e tocmai exact. Daneliuc, repet, îl poartă în sînge pe Caragiale, Caragiale nu-i obliterează originalitatea, i-o consolidează. Daneliuc „mușcă din viață" ca să zic așa, cu putere și cu nerv, evitînd mereu, la timp, complacerea în pitoresc, în argoul colorat (cum li se întîmplă caragialenilor pur și simplu epigoni). Dar și Dan Pița se ține departe de ceea ce ar putea să fie folcloristic, „dialectal", optînd pentru o viziune mai rațională, fără a renunța, bineînțeles, la „sîngele vieții naționale" autentice. În această perspectivă, totuși, Daneliuc apare — pînă la

*Glissando* — mai „specific național", Pița — mai „european"; dar asta numai la o privire superficială, utilă, cel mult, pentru a oferi indicația unei direcții, a unei tendințe. În același timp, se cuvine reamintit că amîndouă ipostazele ne sînt deopotrivă necesare. M-am convins din plin de o asemenea necesitate citind și recitind decupajele *Proba de microfon* și *Pas în doi*. Sfidarea a plecat din direcția Daneliuc, dar — devenită istoricește posibilă — numai după ce Pița își stabilise capul de compas al navigației sale, niciodată de „mic cabotaj" (dacă uităm extravaganța, paranteza, „primului western à la roumaine", sau, prin analogie cu „western-spaghetti", „westernul-turț" sau chiar „westernul mioritic",—după cum Fellini, în *Toby Dammit*, chicotea la gîndul primului „western catolic" !): *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*, *Filip cel bun*, *Tănase Scatiu* și, cu jumătate din motoare stinse, *Bietul Ioanide*. După aceea, la *Croaziera*, Pița a răspuns cu *Concurs*, așa cum la *Proba de microfon* (posibil de luat, totuși, ca o replică la *Filip cel bun*) răspunsul lui Pița a venit mai tîrziu, cu *Pas în doi*. Și lîngă acest din urmă film aș prefera să adăstăm puțin, tocmai pentru că mi s-a părut a fi important, din mai multe puncte de vedere.

Înainte de toate, țin să fac o observație pe care am omis-o în recenzia din „Viața Românească" (nr. 10/1985), dar pe care i-am comunicat-o, verbal, autorului: persistă, în plăsmuirea personajului principal, Mihai, o anumită doză de artificiu, de „snobism" întrucîtva (Mihai-floretistul, Mihai-flautistul, Mihai-melomanul etc.), care îl privilegiază cu oarecare semeție față de masa colegilor de uzină. Desigur, Pița a intenționat, aici, să încurajeze, într-o mentalitate organic europeană (a se vedea Carl Jaspers), „excepția", și bine a făcut. Asta pe de o parte, pe de altă parte — comparativ cu Daneliuc, care vede viața, realitatea, „așa cum este", Pița o vede, mai curînd, „cum ar trebui să fie". Totuși, poate o codiță, scurtă, dar vizibilă, de drăcușor cosmopolit își arată vîrful de sub plastronul de scrimer emerit al lui Claudiu Bleonț! Și dacă Pița l-a vrut așa? Adică un tînăr muncitor care face scrimă? Oricum e mai credibil decît un hamal care vorbește ca Hegel! Mai ales că „diversitatea" sa va fi pedepsită, pînă la urmă. Tocmai de aceea — presupunînd, adică, intenția cineastului — — am evitat acest element în discuția amorsată în „Viața Românească", ocolind primejdia de a cădea într-un soi

de întîrziat proletcultism. Oricum, însă, teama de asemenea primejdii nu are de ce să blocheze, să inhibe un demers stil-critic.

Am apucat să amintesc că Pița e un autor sensibil la ipostaza „omului-așa-cum-ar-trebui-să-fie", adică așa cum îl vizează și îl dorește omul politic (Gramsci, în nota *Criterii de critică literară*). Plecînd de la nivelul „existențial", Pița așază un diez la pentagrama realității și cîntă melodiile timpului liber într-un bazin cu apă, odată cu fanfara dirijată de maistrul halei de strunguri, Anton. La 11 iulie 1985, cînd *Pas în doi* era de mult în copie standard, revista „Stern" reproducea, la rubrica „ultima pagină", o fotografie în care se văd vreo zece elevi în cămăși albe și cu papioane probabil purpurii, conduși de profesorul lor de educație muzicală, cum cîntă împreună — *zusammensingen* — cu multă convingere la diferite instrumente, într-un bazin cu apa pînă la cot. Este orchestra școlarilor din Gloucester, Anglia, dirijată de Basil March, el însuși mînuind și suflînd în trombonul cu culisă: toți laolaltă execută *Muzica apelor* a lui Händel. Motivația profesorului dirijor: „*Händel a fost inspirat de apă și am vrut ca elevii mei să refacă această experiență. Acustica s-a dovedit, pe deasupra, fabuloasă*". Caz tipic de „paralelism" al inspirației, ca imagine vizuală, în coloana sonoră Pița preferîndu-l pe Haydn: nu se spune oare, că viața e cel puțin la fel de plină de fantezie ca artiștii înșiși (fără să uităm nici contrariul: viața, natura îndeosebi, prinde uneori să semene cu arta!)

În încercarea comparatistă Daneliuc—Pița ar mai fi de introdus o notă diferențiatoare: cel dintîi își „vede", își „simte", își „aude" opera, mai închegată încă din „faza scrisă", din decupaj: aceasta înseamnă că filmul finit corespunde unei „structuri" inițiale ce tinde ireductibil și fără frămîntări contradictorii spre însăși „structura" filmică, în pervazul unei raționalități încinse de fantezie, din primul minut al numărătoarei inverse a turnării lui. La Pița, lucrurile se petrec ușor altfel: abundă variantele, inclusiv intervențiile în dialog, între copia standard și decupaj apar multe corecțiuni, toate în favoarea celei dintîi. Cu această diferențiere nu vreau cîtuși de puțin să afirm că Daneliuc ar fi mai puțin inventiv pe platou, în actul propriu-zis al filmării (în *Croaziera*, de pildă, bănuiesc că aproape toate secvențele de navigație pe Dunăre s-au conformat sugestiilor, de moment, ale unei improvizații

mereu controlate de o gîndire suverană; dar și amintitele secvențe din *Proba de microfon* cu fata de la cofetăria din Tîrgoviște au, cred, un coeficient de spontaneitate), ci doar că Dan Pița își amînă voluptos instanțele de creativitate maximă pentru ceasurile de tragere a „dublelor", de turnare efectivă. Aparent, Daneliuc s-ar înscrie în tradiția lui Pudovkin, Pița — în aceea a lui Eisenstein, cu cu binecunoscutul balans dialectic între un scenariu strict elaborat și o mai liberă „nuvelă cinematografică". În realitate, însă, avem în ei doi dintre cei mai înzestrați cineaști români și, implicit, pe cei care au pătruns cu acuitate procesul intim al genezei unui film, într-o mentalitate cinematografică integrală. Cu un plus de strictețe și rigoare (caragialeană), poate, la Daneliuc, cu o mai imaginativă nonșalanță la Pița. Fiindcă am apelat la cîteva „modele" de scriitură de tip Daneliuc, să facem loc și cîtorva dintr-o variantă (una dintre ele) a unui decupaj al lui Pița, precizînd că ele au un caracter de indicație, de orientare aproximativă, a conduitei de autor, iar nu de „ediție definitivă". Am ales episodul vizitei „protocolare" a lui Mihai la familia Pricop, acela al fanfarei din bazin și finalul. Iată-l, astfel, pe Mihai Rotariu cum urcă, dus de mînă de Monica, scările spre apartamentul familiei acesteia:

„13. ACASĂ LA MONICA

**104. Monica urcă treptele blocului, cu Mihai în urma ei, pînă la etajul I. Pe scări e întuneric. Mihai se împiedică.**

MONICA: —*Sssst!* șoptește Monica. Apoi rîde. — ***E aici o babă în vecini. Vino...***

**105. Îl ia de mînă, conducîndu-l ca pe un copil. Se opresc în fața unei uși. El ezită, dacă să-și ia rămas bun sau nu. Șovăie încă, poate va fi invitat. Fata îi ghicește gîndul cu intuiția ei specific feminină. Are un zîmbet ciudat.**

**106. Apoi sună de trei ori la ușă. Ușa se deschide.**

PRICOP: — ***Aaaa! Ia te uită! Tînărul june...***

**E tatăl Monicăi, ras proaspăt, într-un costum la două rînduri, cu o cămașă orbitor de albă și apretată ca o scîndură, ceea ce-i dă un aer oarecum țeapăn, excesiv de autoritar. Surîde larg.**

PRICOP: ***Poftiți, intrați...***

**107. Pînă să se lămurească ce se întîmplă cu el, Mihai se pomenește înăuntru, intrînd șovăitor. În antreu e atîrnată pe un umeraș uniforma lui Pricop. *«Frumos m-ai dus»*, parcă vor să zică ochii lui Mihai, căutînd spre Monica. Fata însă îi ocolește privirea cu șiretenie și zice numai, naivă:**

MONICA: — ***Ia loc! Stai jos, Mihai...*** — **și zîmbetul i se accentuează, ironic de astă dată, totuși complice, amical. Mihai răsuflă.**

PRICOP: — *Mi-a zis fata că veniți.* (spune asta cu o voce de bas, năvalnică, glas milităros, răgușit, tatăl Monicăi) — *Ați fost cuminți, copii? Ați fost cuminți?*

MONICA: — *Am fost foarte cuminți, tată,* — se alintă Monica. *Ne-am plimbat.*

108. Vine pînă la el, felină, i se așază în brațe. El o mîngîie încîntat pe păr, apoi, jucîndu-și rolul de părinte:

PRICOP: — *Dumnealui e Mihai Rotariu, deci. Tînărul muncitor june?* — îi place, se vede, cum sună vorbele astea. — *Pricop!* — întinde mîna, pe care Mihai se grăbește s-o strîngă. — *Fată, ia adu-ne ceva de mîncare și niște vin, acolo...* — poruncește el și continuă pe același ton energic, de „stăpîn al casei". — *Stai, stai jos... nu te jena... Să ascultăm puțină muzică... Îți place muzica.*

109. Monica pleacă. Mihai se așază stîngaci.

PRICOP: *O țigară?*

MIHAI: *Mulțumeesc, nu fumez...* — minte Mihai, nici el nu știe de ce. — *Adică așa, rareori...*

PRICOP: — *Nu?* — se miră cu satisfacție Pricop. — *Asta e un lucru rar, foarte rar la bărbații de vîrsta ta. Foarte bine! Țigările sînt un viciu, domnule, un viciu...* — scoate o țigară din pachet, apoi i-l întinde lui Mihai. — *Totuși, poate vrei?*

110. Stă pe scaun, drept, nefiresc parcă, după ce și-a aprins țigara. Spre norocul lui, ușa se deschide și intră o femeie mărunțică, de un blond spălăcit, ștergîndu-și mîinile cu șorțul.

PRICOP: *Faci sport?*

MIHAI: *Da, scrimă.*

PRICOP: *Aaa... spadasin... Trebuie să mă feresc de dumneata... Nevastă* — reia Pricop pe un ton de comandă — *i-o fi foame băiatului...*

111–112. Mihai încearcă să protesteze, dar se lasă păgubaș înainte de a schița gestul.

ELEONORA: *Da, da. Aduc imediat!* — se agită femeia. — *Și vinul.*

PRICOP: *Vinul îl aduce fii-mea! Las-o pe ea.* — cu ochiul spre Mihai. — *Disciplina!* — trage un fum. — *Nu de alta, da' puțină disciplină nu strică.*

Femeia se retrage, după ce a încuviințat, modestă, tăcută ca o umbră.

PRICOP: *Că fără disciplină n-ajungem nicăieri* — continuă Pricop masiv, important. — *Nu ești de părere?* — rîde. — *Mi-a spus fata* că vrei să ne cunoaștem... *Asta e foarte bine. Îmi place,* — *adaugă cu simpatie.* — *Nu ești ca alții să-mi iei fata s-o plimbi, s-o amețești și p-ormă* — gest — *s-o minți, s-o aiurești...* — gest. — *Așa e mai bine, ne cunoaștem, vii în casă, oricînd ești binevenit, ne strîngem mîna, ca între bărbați, eu ți-o dau în grijă, fată serioasă... Bem un vin, jucăm o tablă, ascultăm o muzică.*

MIHAI: *Eu...* — se bîlbîie. — *Desigur...*

PRICOP: *Lasă, lasă, știu... Lucrezi la I.A.P.T., muncitor. Am auzit că faci și facultatea la seral. Înaltă calificare: asta-i bună oricînd.* — Dă din cap cu mîndrie abia ascunsă. — *Fata mea e-n anul doi la Farmacie. Ne-am zbătut și noi... să-și facă un rost. Am mai pus și cîte ceva deoparte... Mai are trei ani, încă. E i, om mai vedea... Părinții tăi unde sînt? De unde ești?*

MIHAI: *Din Domnești.*

PRICOP: *Așa departe? Și cum ai ajuns tocmai pe-aici?*

MIHAI: *Mi-au plăcut mașinile,* — rîde Mihai.

PRICOP (continuînd brusc): *Să nu crezi că-mi fac probleme că ești muncitor, că ea o să aibă o facultate; oameni să fim, că asta contează. În vremea de azi un muncitor bun cîștigă serios...*

113. Pricop rîde mulțumit, se întoarce, fiindcă intră Monica cu o tavă pe care sînt două pahare de vin și niște uscături.

PRICOP: *Ahaaaaa!* — face cu satisfacție, văzînd tava.

114. Monica a și avut timp să se schimbe, poartă o rochie de casă, care-i pune în valoare formele discrete.

PRICOP: *Hai, noroc, flăcăule! Noroc!*

115. Ciocnesc amîndoi. Monica îi privește și rîde ascuns, de situația lui Mihai, aflat evident nu prea în largul lui. O nuanță de gingășie, totuși, ironie candidă.

116. PRICOP: *Ia pune niște muzică, fată! Casetofonul...*

MONICA: *Ce fel de muzică?*

PRICOP (ezită un moment pentru a se gîndi): *Pune caseta aia... care-mi place mie.*

117. Monica dă drumul la casetofon. Se aude o muzică populară, ceva din repertoriul Mariei Tănase. [În filmul finit se ascultă *Creațiunea* lui Haydn, ceea ce va modifica, firește, conotațiile scenei — *n.n.*] Evident, lui Pricop îi place mult muzica. Stă cîteva momente în extaz, dînd capul pe spate. Mihai ascultă și el, imitîndu-l pe Pricop. Evident, din timiditate, sau pentru a-i face plăcere acestuia. [Pricop e Cornel Revent: cu el, Bleonț-Mihai încropește un joc foarte subtil de priviri, gesturi, alunecări de felină — *n.n.*]

PRICOP: (reculegîndu-se după un timp): *Ei, ia să vedem, ce ne oferă gospodinele?*

118. Se uită cu poftă la cele puse pe masă. Eleonora, care a stat cuminte în spatele lui și a ascultat și ea muzica, se apucă să-i servească.

PRICOP: *Uite aici, acasă, mă simt eu în largul meu. Aici eu sînt stăpîn. Fac numai ce vreau eu. Nu e bine? Mie-mi place disciplina, că fără disciplină n-ajungi nicăieri. Nu ești de părere?*

MIHAI: *Ba da. Sînt.*

119. Eleonora a trecut, supusă, în spatele lui Pricop, urmărindu-i mișcările cu atenție și devotament.

PRICOP: *Au fost vremuri în care am suferit mult. Eram mai tînăr decît voi și munceam... Acum, cînd o să ies la pensie, știu că n-am trăit de pomană. Că am făcut și eu ceva la viața mea...*

120. Monica se uită la Mihai, încercînd să vadă ce impresie îi face Pricop.

MONICA: *Tată, lasă astea...*

ELEONORA (fetei): *Lasă-l pe tata să vorbească, că știe el...*

PRICOP (zîmbește trist): *Nu mai am nimic de spus. Sănătoși să fim...*

121. Pricop ciocnește cu Mihai. Eleonora stă la locul ei, în spatele lui Pricop.

PRICOP: *Monica, dă puțin mai tare.*

122. Monica răsucește butonul casetofonului. Muzica pătrunde mai bine în încăpere."

De prisos să repet, în film scena e mult mai nuanțată, mult mai articulată, cu „prezențe" caracteriale mai net conturate. Aceeași constatare e valabilă și pentru secvența repetiției cu fanfara, unde, pe lîngă „găselnița" plasării instrumentiștilor într-un mic bazin, ingenios e discursul ideologic al bunului maistru-dirijor Anton:

„312. DIRIJORUL: *În muzică, totul e matematică. Sau muzica e ca matematica, totul se face exact. Notele vin ca niște cifre, iar partitura e ca o ecuație. Cine știe notele, poate să dezlege ecuația, partitura.*

LUȚĂ: *Da, meștere, dar se poate și după ureche: e mult mai simplu, ne complicăm cu notele. Eu știu pe unul care cîntă după ureche, habar n-are de note și cîntă mai bine ca Trică, care știe notele, ca un profesor.*

314. DIRIJORUL: *Ăla e lăutar, nu instrumentist ca voi, treaba lui. În muzică trebuie multă exactitate și finețe.*

LUȚĂ: *Ca la strung, meștere, ca la strung...*

DIRIJORUL: *Așa este, ca la strung. Aici e problema, dacă voi cîntați bine, atunci munciți bine. Și nu uitați că voi alinați sufletele oamenilor. Voi sînteți artiștii. Voi pansați rănile celor suferinzi. Asta e muzica, o hală, iar instrumentul e strungul. Acum, gata cu vorba. Muncim! Atenție la mine.*

315. Meșterul Anton face un semn cu mîna și melodia frumoasă, plină de romantism, a fanfarei începe să inunde cadrul. Muzica ajunge pe plajă."

Ultimele două secvențe — finalul — sînt și cele mai dramatice. În ele apar, rezumativ, într-un moment de *acmé* al contrastelor, toate cele patru personaje principale: Mihai, Maria, Monica, Ghiță. Gînduri, proiecte, sentimente, gelozii și pizmuiri, răbufnesc acum, fără a-și căpăta o rezolvare decisivă, într-o ciocnire de mentalități și „culturi". E un final prin excelență deschis: viața, inclusiv aceea a eroilor, își urmează cursul, iar pașii — în doi, în trei, în patru — se întipăresc încă „paralel", distanțați:

## „73. ALEE CĂMIN

528. Încolţit de glumele colegilor, Mihai coboară în grabă scările împreună cu Maria şi ajung afară pe alee.

529. Ghiţă priveşte pe fereastră. Îi vede pe cei doi pe alee.

530. Ajunşi ceva mai departe de poartă.

MARIA: *Am venit să-ţi spun să treci astăzi pe la mine.*

MIHAI: *De ce, Maria? Ce s-a întîmplat?*

MARIA: *Nimic. Vreau să stau puţin de vorbă cu tine.*

MIHAI (îngrijorat): *Dar noi ne iubim... nu?*

MARIA: *Poate...*

531. Maria vrea să plece, dar Mihai încearcă s-o reţină. În clipa aceea, apare pe alee silueta zveltă a Monicăi. Vine spre ei, la început nu-i sesizează, apoi se opreşte înaintea lor, galbenă, palidă.

532. El zîmbeşte ciudat, dar zîmbetul îi piere de pe buze, în faţa privirii ei.

533. Ghiţă, de la fereastră, îşi freacă ochii, de parcă nu i-ar veni să creadă ce vede.

534—536. Mihai a lăsat-o fără să vrea pe Maria de braţ, într-un gest inconştient, cînd s-au întîlnit, şi ea înţelege abia acum cine e în faţa lor, uitîndu-se mai ales la ochii Monicăi care se umplu de lacrimi, înţelege şi mai mult, că fata din faţa ei nu e numai o simplă prietenă, nici măcar o prietenă apropiată, oarecare totuşi, a lui Mihai, ci mai mult... O fiinţă care a iubit şi a fost iubită, asta în timp ce... Maria se înroşeşte la rîndul ei. Chipul ei smead se întunecă. Mîinile îi tremură pe geanta agăţată de umăr.

537. Se cercetează una pe alta, fără să vrea. Şi în timp ce Monica pleacă de lîngă ei, aproape alergînd, Maria se desprinde de Mihai cu un pas, tot mai albă la faţă. El bîiguie ceva.

MIHAI: *Maria, stai... Maria... Monica!*

538. Dar Maria se desprinde mai mult, cu faţa uscată, cu ochii fără pic de lacrimi, cu căutătura pierdută în gol şi se mai dă doi paşi înapoi, iar Mihai se pomeneşte deodată aruncat în pragul unei lumi ciudate, de coşmar.

539. Se răsuceşte, urmărind silueta atît de dragă a Monicăi cum trece de el, depărtîndu-se repede, pierzîndu-se treptat în învălmăşeala pietonilor. Mersul ei mîndru, ţeapăn, dintr-o dată distant. Şi, ceea ce nu poate să vadă el: lacrimile care îi curg pe obraji.

540. MIHAI (bîiguie): *Monica!* — Apoi întorcînd capul, se trezeşte singur.

541. Mai apucă să vadă, înainte de a da colţul, silueta aplecată a Mariei. S-a depărtat între timp, coteşte o stradă lăturalnică, mai puţin umblată. [În filmul finit totul se petrece în faţa căminului lui Mihai — *n.n.*]

542. Atunci, apare Ghiţă care se repede la Mihai.

GHIŢĂ: *Să te duci după ea, n-o lăsa aşa...*

MIHAI: *Lasă-mă-n pace... Mă duc după cine vreau eu...*

543. Se uită iar în direcţia în care a plecat Monica. Ghiţă încearcă să-l oprească. Mihai se smulge.

GHIŢĂ: *Te duci şi-i explici totul Mariei... Acum!*

MIHAI: *Lasă-mă, nu mă atinge...*

GHIŢĂ: *Te omor... să ştii că te omor... Voiai să-ţi baţi joc şi tu de ea...*

544. Mihai îl îmbrîncește pe Ghiță. Cei doi se agață unul de altul într-o încleștare disperată. Se lovesc. Ghiță, enervat, îi dă cîțiva pumni lui Mihai. De după colțul clădirii reapare în fugă Maria.

545. Siluetele lor lîngă zidul clădirii. Doi trecători se opresc, privind peste umăr. Ea îl vede pe Mihai zgîlțîit de Ghiță.

546. Cu un ultim efort, Maria se întoarce și împingîndu-l pe Ghiță, începe să-l lovească cu geanta.

MARIA: *Lasă-l! Lasă-l! Auzi! Lasă-l!*

547. Uluit, Ghiță se retrage. Privește buimac cînd la Mihai, cînd la silueta Mariei, care se îndepărtează.

548. Cu capul plecat, Mihai se îndreaptă spre poarta căminului, intră, trece pe lîngă grupul acum format al băieților, deschide ușa camerei și dă drumul la robinetul chiuvetei. Cu gesturi mecanice, începe să se spele pe față.

549. Din privirea lui goală înțelegem că nu reușește să-și perceapă imaginea reflectată în oglindă. După ce repetă gestul de cîteva ori, se oprește și rămîne astfel îndelung, cu picăturile de apă șiroindu-i pe față ca lacrimi ale unui regret tîrziu.

74. CĂMIN — CAMERA TV

550. Au trecut cîteva zile. Ghiță, amărît și plin de gînduri, se duce în camera TV a clubului.

551. Intră în încăpere. Dă drumul la TV. Așteaptă să apară imaginea.

552. Începe emisiunea — ceva fără importanță. Se așază cît mai comod la locul lui, e gata să adoarmă...

553. ...cînd mai intră cineva în încăpere. E Maria. Se așază pe fotoliul de lîngă el.

554. Cei doi urmăresc în tăcere emisiunea. Stau așa mult timp. Avem senzația că au adormit unul lîngă altul. Emisiunea s-a terminat de mult.

555. Cei doi, în scaunele lor, privesc fără să înțeleagă imaginea albă a ecranului.

556. Zîmbesc amîndoi. Un zîmbet timid.

**Sfîrșit"**

Am încheiat cu doi români capitolul „gustului pentru realitate". Aș fi putut, cu aceeași îndreptățire, să le fac loc și în capitolul care urmează, al „poeziei" cinematografice, potrivindu-li-se amîndurora și mai mult decît altora, calificarea de „poeți ai ecranului". I-am lăsat aici, pînă la urmă, într-o companie fără doar și poate ilustră; și pentru că zona investigată în continuare e mai ambiguă, mai vagă — între un lirism genuin și un metaforism postiș —, dar mai ales pentru a sublinia militantismul ferm al autorilor noștri, care prin arta lor, depășesc instanța unui cinematograf „cu o singură dimensiune" și impun publicului

și criticii noțiunea de „pereche". În zarea acestei duble bolți artistice, se și întrezăresc siluetele unor cineaști capabili să continuie o mișcare în direcția pluralității talentelor și a „poeticelor": Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Constantin Vaeni, Stere Gulea și, de ce nu?, cîte o cineastă, cîte o femeie, Malvina Urșianu, Elisabeta Bostan...

Contribuțiile de vîrf ale cineaștilor citați nu sînt cîtuși de puțin străine de cîmpul de interese și de investigații comun cinematografului românesc, în ansamblu. Chiar dacă, în acest sens, la noi nu se poate vorbi, pe de o parte, ca în cazul școlii japoneze, de filiații net conturate și acceptate de „regizori ca ucenici și maeștri", pe de altă parte, nici nu asistăm la înaintarea pe culoare complet închise, paralele, cum s-a întîmplat (aparent) în Noul Film German: ne situăm, de fapt, cumva la mijloc — ca de obicei —, adică fiecare cineast de relief se comportă și se manifestă de sine stătător, dar stabilește, mai mult ori mai puțin tainic, și raporturi cu întregul. Caută să nu piardă contactul cu „vîrfurile" (negînd, însă, cu hotărîre, orice „derivație" sau chiar influență nemijlocită), dar, în același timp, face efortul de a depăși banalitatea, locuțiunea stereotipă, lenea adevărurilor prea evidente, la mintea cocoșului. Cred că nu silesc materia cercetată să încapă în tiparele unor scheme preconcepute, susținînd că multe dintre filmele noastre fac parte dintr-o aceeași grupă sanguină atunci cînd dau expresie realității sociale, morale, politice, culturale a națiunii. Există, bunăoară, o familie sau o încrengătură, care adună sub aceeași coroană sempiverde opere precum în ordine cronologică, *Viața nu iartă* (Marcus și Mihu) — *Reconstituirea* (Pintilie) — *Puterea și Adevărul* (Marcus) — *Ilustrate cu flori de cîmp* (Blaier) și *Filip cel bun* (Pița) — *E atît de aproape fericirea* (A. C. Băleanu) — *Probleme personale* (Reu) — *Clipa* (Vitanidis) — *Croaziera* (Daneliuc) — *Concurs* (Pița) — *O lumină la etajul X* (Urșianu): mai apropiate sau mai depărtate de trunchi, prin aceste pelicule curge seva aceleiași esențe problematice. Dar un critic sau un istoric al viitorului va trebui să confirme sau să infirme asemenea supoziții, bizuindu-se pe studii mai temeinice decît noi (mai ales cu un caracter preliminar: monografii, tendințe, orientări, stiluri etc., ca în istoria literaturii, fiindcă e suficient să recitim, în această direcție, măcar prefața la monumentala *Istorie* a lui Călinescu).

Oricum, deocamdată cel puțin, dintre realizatorii noștri, Pița și Daneliuc sînt cei care — prin propria lor aspirație la un „cinematograf de poezie" — întind o punte mai firească spre cîteva filme consacrate pe plan internațional, în care gustul pentru *realitate*, fără să se piardă cu totul, apare ușor estompat de gustul pentru *poezie*. Nu întotdeauna, însă: rămîne de statornicit cît de autentice și de fertile sînt aceste gusturi, de la film la film, de la autor la autor...

# Metaforism și lirism neolatin, dar și kirghiz

Îi e permis criticului să urască? Nu în intimitate, în propriul său cuget, ci în scris, public? Dacă da, mă grăbesc să arăt că urăsc orice film, orice cineast, care încearcă (și uneori, poate, chiar reușește) să mă ia peste picior, pe mine ca persoană umană, ca seamăn, ca aproapele realizatorilor. Adică, să mă mintă și, mințindu-mă, să mă "manipuleze". Așa cum obișnuia și obișnuiește să facă Hollywoodul de ieri și de totdeauna. Ca pasionat de operă, de melodramă lirică, par evident o pradă ușoară, am lacrima promptă: mă salvez, totuși, dezinteresîndu-mă total de libret, de intrigă, de text, lăsîndu-mă cucerit de muzică și de timbrul vocilor. Care — admitea pînă și un scriitor rafinat ca Bassani — ne ajută să trăim. *Norma*, de pildă, e una din operele cele mai iubite de mine, dar jur că nici acum, după o lungă carieră de spectator și auditor, nu știu ce se întîmplă și nici ce se spune în scenă (sau la radio), în afară, bineînțeles, de capetele de arie (*Casta diva*, să zicem). Dintr-o satiră cinematografică a lui Zampa, dacă nu mă înșel, am aflat că tema operei nu era pe placul fasciștilor, un secretar provincial simțindu-se dator să părăsească loja, în semn de protest la adresa corului care cînta ceva împotriva romanilor și a grandorii lor! Aproape la fel, deși nu totdeauna, reacționez la muzica de film, adică despărțind-o de cuvinte (cînd le are), nu însă și de conținuturile emotive ale situației. Cum să rămîi impasibil la auzul pianului lui Lai, știind că fata din *Love story* va muri curînd, în orice caz înainte de sfîrșitul filmului? Și totuși, am rămas, cu tenacitate, tocmai pentru că domnii Segal și Hiller prea au vrut să-mi înmoi batista în lacrimi, după cum au vrut

să-mi înmoaie și sufletul ("Tehnica luată ca emolient" e titlul unui paragraf din studiul lui Di Giammatteo dedicat lui Lelouch, omul lui Lai). Dacă în fața melodramei mă descurc destul de bine, ce mă fac atunci cînd îmi iese în cale Hitchcock, cu malițioasa lui luare în derîdere (dacă nu în batjocură), prin *suspense?* Cu spaimele tocite în copilărie de vechiul Frankenstein ("monstrul umanoid ieșit dintr-un foarte frumos roman al lui Mary Shelley, soția poetului"!), m-am sustras posibilei vrăji a lui Boris Karloff, ca și a lui Nosferatu, așa că am ajuns la *Păsările* de-a dreptul dezabuzat, aproape imun. Nu mi-e drag *suspensul*, nu agreez nicicînd "punerea în spaimă", așa, pentru că un cineast face să scîrțîie uși în vînt sau să atîrne membre de cadavru (viu sau mort!) dintr-un sicriu. Îmi pare rău pentru mine însumi, deoarece această "cuirasă" protectoare mă împiedică să-l gust pe mult prea savurosul, genialul spun unii, Hitchcock, cu micile sau marile lui hoțomănii cinegrafice. Am decis de mult că, dacă tot e vorba de hoțomănii, să le prefer pe cele ale lui Fellini, și nu pentru că ar fi mai șmecher decît A.H., ci pentru că se expune la persoana întîi, se descoperă și devine vulnerabil ca mine, ca tine, ca noi, cei mai mulți: nu însă ca Hitchcock care ne ia în bășcălie pe toți. Numai niște provinciali francezi gen "nouvelle vague" din Paris ar fi putut să cadă în transă în fața autorului *Femeii dispărute*, dovadă François Truffaut, cel mai cunoscut "profet" al lui A.H. pe pămîntul făgăduinței cinematografice. Am proftaxit, astfel, la făuritorii lui "nouvelle vague", la cei care au făcut, după părerea mea destul rău cinematografului celei de-a doua jumătăți a secolului, deși recunosc că i-au făcut și bine, eliberîndu-l de anumite prejudecăți prozodice și împrumutîndu-i mai multă dezinvoltură lingvistică.

De unde această antipatie/simpatie pentru principalul curent al anilor '60? Pentru "nouvelle vague" și, concomitent pentru mai literara "école du regarde", botezată în felul acesta nu de A. Robbe-Grillet, cum s-ar putea crede, ci de Emile Henriot, adică Emile Maigrot, fiul desenatorului de la "Le Temps" și "Le Monde", devenit de-a dreptul membru al Academiei Franceze. Dar această informație nu e decît o punte subțire spre un film promis în selecția de titluri din primul volum al *Aurului filmului* (1984): *Anul trecut la Marienbad* de Alain Resnais, în realitate, însă, mai mult de Alain Robbe-Grillet.

## „Anul trecut la Marienbad“

De ce *Marienbad?* Vă place *Marienbad?* Aveţi nevoie de *Marienbad?* — ne-ar putea întreba un cunoscut comentator muzical al radioteleviziunii noastre, scontînd un răspuns afirmativ. Nu, aşa cum nu-mi prea place Brahms şi nu-i simt permanent nevoia, tot aşa nu-mi place nici *Marienbad*. Atunci, de ce să-l mai aducem în discuţie? Fiindcă e o modernă, "rafinată" modalitate de a-l socoti pe spectator un arierat sau, cel puţin, un slab de înger. Fenomen francez prin excelenţă, acest produs de lux (de pe versantul simetric filmului *Un bărbat şi o femeie*) mobilizează, printre altele, şovinismul cultural al lui Roger Boussinot, care dedică aproape trei pagini foarte mari şi foarte late de enciclopedie peliculei "revoluţionare" *Anul trecut la Marienbad*. Acesteia i se scot în evidenţă "noutatea" şi "particularitatea" "*în ochii celor care au descoperit-o, ca şi cum ochii lor s-ar fi deschis, în sfîrşit!*" "*Am ieşit de la film locuit de el, ce curaj nobil şi simplu. Vă iubesc*", declara Jean Cocteau în persoană, la premieră. "Cu *Anul trecut la Marienbad*, Resnais şi Robbe-Grillet au rupt cu trei secole de cartezianism" — suna titlul recenziei din "Arts" (4 octombrie 1961). În orice caz, în anul 1961— cînd a şi fost distins cu „Leul de aur" la Veneţia — filmul apare ca "o dată capitală a cinematografului". Să operăm, dară, o transfocare în direcţia filmului: "*Într-un palat (care poate să fie un hotel, un sanatoriu sau altceva) imens, baroc, un necunoscut («X») determină o tînără doamnă («A») să creadă că s-au întîlnit cîndva la Marienbad sau, eventual, în altă parte. Adevăr? Nebunie? Confuzie de persoană? Imaginaţie? Oricum ar lua-o, femeia, legată înainte de un alt bărbat («M»), se lasă prinsă în capcana vorbelor necunoscutului şi, după o ultimă încercare de a-i rezista, pleacă cu el (dar pleacă într-adevăr?) spre o ţintă necunoscută: dragostea? poezia? libertatea? moartea?*" (Aristarco). Regizorul Alain Resnais, autodidact prin excelenţă (şi nu e vorba doar de domeniul cinematografului), caută şi de data aceasta — cum a făcut mai de mult cu Jean Cayrol, Raymond Queneau şi Marguerite Duras — prietenia şi colaborarea unui scriitor, amintind, în acest sens, de pictorii florentini din pragul Renaşterii, neciopliţi, cerînd sprijin ideologic şi cultural de la cărturari, fără de care creativitatea lor ar fi intrat în "criză de subiecte" şi de doctrină: proaspătul întîlnit

e Alain Robbe-Grillet, propagandist al "noii obiectivități" și, implicit, al fenomenologiei descriptive în artă. Termenii "bătăliei" literare a așa-zisului "nouveau roman" sînt prea cunoscuți pentru a-i recapitula aici. Mai puțin cunoscută, la noi, presupun, e o subtilă observație a romancierei Nathalie Sarraute, formulată spre sfîrșitul anilor '50 (în *Vîrsta bănuielii*): "*Așa cum tehnica fotografică a invadat și exploatat teritoriile părăsite de pictură, tot așa cinematograful adună și perfecționează elementele la care renunță romanul. Cititorul, în loc să pretindă romanului un divertisment facil — lucru pe care romanul bun i l-a refuzat de cele mai multe ori — își poate satisface prin cinematograf, fără efort și fără o inutilă pierdere de timp, gustul pentru personajul «viu», aplecarea pentru istorisirile adevărate. Nu mai puțin adevărat, însă, e totuși faptul că și cinematograful pare amenințat, la rîndul său. «Bănuiala» de care suferă romanul pare să-l molipsească. Cum să explicăm, altfel, neliniștea pe care, urmînd exemplul romancierilor, o simt anumiți regizori, și care îi îndeamnă pe aceștia să facă filme la persoana întîi, introducînd ochiul unui martor sau vocea unui povestitor?*". Și Nathalie Sarraute își continuă intervenția pentru a-i stabili concluzia: "*Astfel, dacă examinăm situația actuală, sîntem ispitiți să repetăm superba expresie a lui Stendhal: «Geniul bănuielii a venit pe lume!» Iată-ne așadar, intrați în «vîrsta bănuielii»*".

Robbe-Grillet va depăși această caracterizare generică, precizînd: "*Epoca actuală e mai curînd aceea a numărului matricol*". (Evident, primii care știu ceva în materie sînt elevii și pușcăriașii!) Pentru Robbe-Grillet, "*lumea nu e nici semnificativă, nici absurdă: pur și simplu, ea este*". În universul romanesc și cinematografic al viitorului, gesturile și obiectele vor fi "acolo", înainte de a fi "ceva", ele nu vor mai conține ceea ce Roland Barthes numea "*inima romantică a lucrurilor*". Pe scurt, pentru a înțelege "teoria" și "poetica" robbe-grilletiană e suficient să le rezumăm în esența unui crez astfel sintetizat de autor: este nelegitim și arbitrar să scriem, de pildă, "marea surîde", pentru că marea nu are gură și, în consecință, nu poate surîde; legitim, în schimb, e să se spună "marea e albastră", pentru că ea este efectiv ca atare. (Pe de altă parte, Robbe-Grillet ne minte de la obraz, susținînd că Marienbad e o localitate imaginară, de negăsit pe hartă: o simplă consultare a unui atlas sau a unei enciclopedii restabilește

adevărul, fiindcă Marienbad există, astăzi se numește Marianske Lazne, un fel de Băi Herculane ale Boemiei, la nu mulți kilometri de Karlsbad sau Karlovy Vary, stațiune termală, celebră încă de pe vremea lui Franz Josef). Revenind la mare, păcat că Robbe-Grillet, cu noua sa obiectivitate, nu a putut să asculte butada unuia dintre cei mai importanți critici literari de la noi care, pe bună dreptate, susține în fața celor dispuși să-l asculte: *"Marea Neagră nu-i albastră, ci e verde!"* (obiectivitate veche).

Este notoriu astăzi faptul că pentru Robbe-Grillet scriitorii, de romane îndeosebi, nu sînt nici demiurgi, nici zei, nici dumnezei, ca să atoateștie, cu un dar al ubicuității și al cuprinderii "totalității" lumii — relativ uitatul, astăzi, scriitor francez anulează, prin mentalitatea sa, însăși vlaga creativității artistului. Dar e nevoie, oare, să-l amintim pe concetățeanul său, Emile Cioran, care spune că scriitorul, artistul, în actul creației sale, nu numai că îl sfidează, ci îl și depășește pe dumnezeu? Nu e nevoie. În schimb, merită să fie invocat Lucian Blaga, pe care l-ar fi rănit în însăși inima gîndirii sale orice considerație a adepților "școlii privirii", profund ostilă definiției blagiene a omului, ca "animal metaforizant".

Văzînd filmul lui Robbe-Grillet-Resnais, Blaga s-ar fi întristat, pe de o parte, și, pe de altă parte, și-ar fi îmbogățit, în 1937, exemplele de *"metaforism"*, de *"catacreză"*, de *"imediatomanie"*, de *"creație ca simplă visare"* și chiar de banal manierism. Mai mult, într-un plan, firește ideal, și dacă mi se îngăduie propunerea, al unei posibile *"esthetics fiction"* (de îndată ce există "mituri estetice"), Blaga a anticipat și chiar a scris cronica la *Marienbad*, cu un sfert de secol înainte de apariția peliculei. Nu trebuie luat drept o simplă întîmplare faptul că premergătorii celor doi Alaini sînt tot francezi, reprezentînd aversul unei medalii pe care cineaștii în cauză nu fac decît să o întoarcă pe fața cealaltă. Căci tocmai în opera lui Mallarmé și în aceea a lui Valéry, Blaga dibuiește cele mai elocvente pilde de metaforism: *"Obiectul e înconjurat de o ciudată opreliște, nemaifiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică.* [...] *Ca exemple mai recente pot fi amintite unele metafore ale lui Mallarmé și ale poeților care l-au urmat. E desigur în acest metaforism un exercițiu intelectual interesant și uneori chiar un joc frumos, dar atît. Iată «azurul» lui Mallarmé:*

*„...L'azur triomphe, et je l'entends qui chante*
*Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour*
*Nous faire peur avec sa victoire méchante plus*
*Et du métal vivant sort en bleus angélus!"*

*«Azurul» e descompus aici în imagini, cum steaua e descompusă prin analiza spectrală într-un întreg curcubeu".*

Comparînd tendința metaforistă cu ghicitorile și cimiliturile populare, autorul *Trilogiei culturii* face apel la Paul Valéry și susține, pe bună dreptate, că *"se poate afirma fără teamă de a fi contraziși că cimilitura noastră populară despre păianjen: «Într-un vîrf de pai/mănăstire de crai» se așază alături de cele mai autentice metafore valeriene»*. Astfel redus, Valéry îi furnizează filosofului român al culturii, filologic viabile mostre de catacreză, adică de "înfățișare excesivă" a metaforei, "cum ziceau grecii". *"Catacreza circumscrie, dar și întunecă obiectul. Cu ea se ivește un fel de mister artificial sau mai bine zis un s u r o g a t d e m i s t e r. În poezie, bunăoară, un Paul Valéry nu e totdeauna străin de aceste mistere de laborator. Trădat de sensul firesc al misterelor cosmice, Valéry și le confecționează de multe ori «metodic». Cînd Paul Valéry zice: «Tête complète et parfait diadème,/Je suis en toi le secret changement»— s-ar înțelege numai anevoie că e vorba de «Amiază», dacă nu am avea o indicație anterioară precisă pentru această identificare a obiectului sub imaginile care îl întunecă"*.

## „Anul trecut la Marienbad"

### Cronică blagiană (imaginară)

„Imediatul", cu obiectele sale, sensibile, concrete, din filmul lui Resnais și Robbe-Grillet, se integrează neîndoios în actele creatoare de cultură ale omului; el se integrează ca furnizor de material și e cert că actul creator nu se poate scuti de oficiile și asistența imediatului, adică de aceea a concretului: palatul—palace internațional, imens, baroc, cu ornamente fastuoase dar reci; un univers de marmoră, de arabescuri în stucatură, de podoabe aurite, de statui, de persoane în atitudini fixe. De aici nu urmează, însă, că spiritul uman ar avea dreptul să prefacă imediatul, concretul, în orizont unic și definitiv al său. Lucrurile — persoane în atitudini statuare, „etrusce", cum scrie un filmolog contemporan, gesturi, hotelul și sălile sale, parcul și statuia, reprezentația de teatru, tragerea cu pistolul, jocul cu chibriturile, dansul, camera lui „A" — sînt „acolo" în esența lor ontologică, în felul de a fi în sine, în afara unei semnificații lumești, terestre. Numai că fixarea unilaterală asupra „imediatului" dat nu e mai puțin piezișă decît vasalitatea față de transcendență. Trăirea întru și pentru imediat duce, pe altă cale, și pornind de la celălalt capăt, la

aceeași negare a existenței umane, la o negare a destinului creator. În chip normal, materialul concret și imediat al sensibilității și trăirii noastre nu e decît material, material care servește la plăsmuiri de intenție revelatorie, și cadre stilistice, dar care nu poate fi scop în sine. A te fixa asupra imediatului ca scop în sine — cum par a face autorii *Anului trecut la Marienbad*— înseamnă a suprima dinamica subterană a materiei stilistice și a te sustrage chemării revelatorii. Vom recunoaște, însă, numaidecît, că o fixare absorbantă asupra imediatului nici nu e cu putință omului, decît ca un inefectiv postulat teoretic. Acest postulat a izbutit totuși să deruteze, întrucîtva și vremelnic, pe anume creatori de cultură, ca în cazul de față. Epocile de derută provocată de aplecarea pasionată asupra „concretului", a „obiectivității", se caracterizează prin dezagregare stilistică și prin anarhie spirituală (partea a doua a secolului al XIX-lea; empirismul pur în filosofie și știință, psihologismul bergsonian, de care, totuși, autorii noștri scapă răsturnîndu-le cu capul în jos).

Obiectul concret, aflat „acolo", nu poate fi, totuși, în nici un fel cojit de toate acele sporuri nonimediate, nonconcrete, pe care i le adăugăm, fără să știm și fără să vrem. Concretul e ca ceapa cu nenumărate coji a lui Peer Gynt. El nu e susceptibil de a fi redat ca extract pur. Artistul, care vrea să reducă actul creator la reproducerea, la descrierea materiei fizice, a realității fizice, care exclude — cum susține neapărat, teoretic, Alain Robbe-Grillet — un „raport interior—exterior" și care prevede doar un sistem unic „stabilit de actul perceptiv ce prezintă pe toate fețele o suprafață intactă, astfel încît să nu îngăduie putința nici unui ipotetic înăuntru", un asemenea artist va ajunge la un moment dat să înțeleagă că încercarea sa e inutilă și că el s-a afirmat tot timpul, de fapt, ca un creator „fără voie". Gogorița imediatului (unii îi mai spun pretențios, și găunos, *autenticul*) a intervenit astfel ca un postulat steril, în felurite chipuri, pentru a abate pe om de la destinul său creator. Ca extract pur, „imediatul", noua obiectivitate, au fost, sînt și vor fi o utopie. Nu e mai puțin adevărat că printr-o fixare asupra imediatului, ca postulat, omul își retează, sau cel puțin încearcă să-și reteze orizontul specific uman. Imediatul, concretul, realitatea fizică sînt predestinate unei singure slujbe, în artă: ele nu pot fi decît un mare izvor de material, utilizabil în transfigurările creatoare. A te opri definitiv în fața imediatului ca scop — camera care „privește", care descrie, care înregistrează — e totuna cu a îmbrînci destinul uman într-un impas, vremelnic ce-i drept — nici un an măcar (la Marienbad!) —, dar impas.

Întrerup, pentru un moment, fluxul acestui "colaj— montaj — parafrază" pentru a sublinia cum Blaga admite că și artistul care postulează concretul, pînă la urmă, e în stare să obțină "fără de voie", o operă de artă. Așadar, fixarea absorbantă asupra imediatului, și în *Anul trecut la Marienbad*, se vădește a fi ceea ce realmente este: reflexul unui "inefectiv postulat teoretic". Steril în cîmpul de forță al propriei sale poetici, Robbe-Grillet o depășește tocmai pentru că este, poate să fie, uneori, artist. Așa se explică de ce cei mai mulți dintre spectatori (cu precădere intelectuali) s-au pomenit și recunoscut vrăjiți, captivați,

în fața filmului. De ce? În răspunsul la această întrebare zace, cred, posibilitatea unei specifice modalități de a minți prin cinematograf, de a profita de credulitatea publicului, implicînd și psihologia, dincolo de simplul "comportament", dar strecurată pe căi ocolite. Mai mult, așa cum scria Guido Aristarco după prezentarea filmului la Festivalul venețian: *„«Marienbad» e deschis tuturor miturilor: e un film care nu comportă nici alegorii, nici simboluri, ci posibilități de simboluri: un fel de contemplare, de meditație în jurul unui obiect"*. Și tot Aristarco mai observă, cu acuitate: "*Dacă ne uităm atent, mecanicitatea structurală a repetiției, amestecul de timp și spațiu* obținut prin montaj și prin alternanța de cîmpuri și contracîmpuri, cu tăieturi bruște și *nete, rezultă ca fiind pe cît de facile, pe atît de evidente, atît în scenariu, cît și în film, care ar pretinde că este un «documentar despre o statuie», avînd drept semnificație non-semnificația: absența siguranței și a perspectivei, în dicțiunea robbe-grilletiană, însușită apoi de Resnais. Își mai face loc, în sfîrșit, bănuiala că ar exista intenția de a restrînge discursul la unul, mai limitat, al cinematografului înțeles ca artă figurativă; de fapt, chiar și un Albertazzi, actor mediocru, ba de-a dreptul inexistent, își poate desfășura «rolul»; iar Delphine Seyrig — departe de a fi o nouă Louise Brooks — poate fi asemănată doar cu un superb manechin*". În ce constă "trucul", manevra sau manipularea? Ne „întoarcem la Blaga", care ne vorbește de *metaforism* și *catacreză*, de forțarea metaforei prin "întunecarea" obiectului, fie și limpede circumscris, în prealabil:

Catacreza circumscrie, dar și întunecă obiectul. Cu ea se ivește un fel de mister artificial sau mai bine zis un *surogat de mister*. Poeții care adoptă asemenea procedee sînt de obicei spirite raționaliste din cale afară, citadini dezabuzați, care, pierzînd contactul neprefăcut cu misterul cosmic, își fabrică penibil de metodic un surogat (și am văzut, mai sus, exemplele oferite de Mallarmé și Valéry, de compania cărora Robbe-Grillet nu are de ce să se simtă deranjat). Funcțiile normale ale metaforei — autorii lui *Marienbad* declară sus și tare că se desolidarizează de ele — sînt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect *dat* înseamnă prin aspectul său „dat" deja o revelație. (Pasolini avea să se exprime în același sens, modificînd termenii, dar tot în folosul artei, afirmînd că orice persoană și orice obiect, pînă și o piatră albă de rîu, reprezintă tot atîtea „enigme".) Oricum, metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvăluire a laturei de sine ascunsă a obiectului dat. A întuneca ulterior, și încă voit, ceea ce e dat, înseamnă de fapt a lua în răspăr pornirile și drumul cel mai natural cu putință al spiritului uman. Cum „întunecă" Resnais și Robbe-Grillet? Făcîndu-ne să nu știm nimic

despre nimeni. Ce fac personajele cînd se află în altă parte? Nimic. Căci, în altă parte nu există. Nu avem nici o existență, nici înainte, nici după. Nu avem decît „un aici și un acum". Vrînd sau nevrînd, cei doi autori francezi ne barează privirea cu obiecte și personaje „statuare", dublîndu-le prin metafore abuzive, dar acesta nu este un moment serios și *rodnic* în drumul spiritului. Iată o operație care nu contează pentru spirit, deși slujbașii ei susțin sus și tare că o săvîrșesc tocmai în numele spiritului. Operația nu duce decît la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic — fie el și „fără de voie" — are cel mult aspectele unui „joc", ale unui joc cu reguli date și cu trucuri, pe care și le însușește oricine degrabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică.

*Marienbad*, am văzut și cu concursul lui Aristarco, e deschis tuturor miturilor, dar una dintre cele mai interesante și învoalte înfloriri ale metaforicului este tocmai mitul. Ca și la Robbe-Grillet, pînă la un punct, se poate admite că omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori *precară*. El trăiește, pe de o parte, într-o lume *concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile — printre ele, acelea ale „noului roman", ale „școlii privirii" sau ale „noului realism" (a nu se confunda, neapărat, cu neorealismul) — *nu o poate exprima;* iar, pe de altă parte, el, omul, trăiește în *orizontul misterului*, pe care însă *nu-l poate revela*. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă îndreptarea, corectura acestei situații de două ori precară... Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare și de analiză al „poeticii" sau al „stilisticii", ce figurează în programele școlare; importanța ei se proiectează imensă pe zările meditației. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, *ea este o dimensiune specială a acestui destin*, și ca atare solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicii...

Aspecte ale unui joc, cu reguli date și cu trucuri pe care și le însușește oricine prin autodresaj, anticipa Blaga. Aceeași e concluzia la care ajunge, fără să-l cunoască pe filosoful și poetul român, Guido Aristarco (din păcate pentru el, Aristarco împrumută noțiunea de "epifanie" de la Joyce, definind-o blagian, dar numai la un nivel "plasticizant" al metaforei, drept "ceva care stă pentru altceva"). Profesorul și criticul de la Roma, își enumeră cîteva "noi bănuieli" în legătură cu *Anul trecut la Marienbad*, în plutirea sa pe "marea obiectivității":

*„Bănuiala, înainte de toate, că labirintul din* «Marienbad» *poat fi înfruntat fără prea multă timiditate: pe măsură ce înaintăm în descoperirea mișunătoarei sale arhitecturi, se simte cum filmul se configurează ca un fel de capcană cituși de puțin complicată, dar plină de trape și amăgiri mecanic socotite. Ne putem desfăta și chiar putem rămîne fascinați, într-un prim moment, de curiosul arabesc al filmului; însă toate acestea nu sînt altceva decît rezultatul unui mecanism — dacă vrem, ingenios, sau mai bine zis, abil — care se învîrte în gol. [...] Dar, mai cu seamă, o altă bănuială învăluie* «Marienbad»*: că filmul este un joc,*

*un înnoit experiment pentru a ne întoarce la formula artei pentru artă, admițînd că în fața unui atare film s-ar putea vorbi de artă. De data aceasta, bănuiala devine de-a dreptul certitudine : că e pe cît de ușor, pe atît de comod să refuzi orice perspectivă, să suspenzi orice «judecată»*, să pui *«totul în paranteză». Unde perspectiva nu trebuie, firește, înțeleasă ca «mesaj», cu care o confundă o anumită critică vulgară. În confuzie au căzut, de asemenea, și anumiți membri ai juriului venețian : aceia care și-au dat votul lui «*Marienbad» *(premiul, se știe, a fost acordat pe bază de majoritate), «pentru contribuția sa la limbajul cinematografic și pentru strălucirea stilistică a unei lumi în care realitatea și imaginația coexistă într-o nouă dimensiune spațială și temporală». Nouă dimensiune spațială și temporală? Am văzut că o asemenea noutate, aici presupusă, e strîns legată de nașterea cinematografului și de literatura contemporană acestei nașteri. Strălucire stilistică a unei lumi? N-ar trebui, oare, să se vorbească, în orice caz, de felul cum e redată stilistic această lume? Se naște, astfel, dubiul că tocmai «strălucirea» nu a stilului, ci a unei atari «lumi» a fost cea care a subjugat pe acei critici ce, pe de altă parte, nici măcar nu l-au citat pe Robbe-Grillet, în motivația lor. Știm unde duce eliminarea perspectivei, a direcției de dezvoltare, a determinărilor sociale : la anistorismul ființei ontologice... «Conținutul acestei sustrageri, al acestei fugi din fața realității prezentului, e doar un mit al nimicului : fuga de conținutul social al timpului implică în mod necesar o distrugere — învăluită în forme mistice umflate în mituri — a oricărui conținut uman». Și nu e deloc o întîmplare că «*Marienbad», *ca și* «Hiroshima, mon amour» *(ca să nu mai vorbim de «nouvelle vague», cu izvoare ideologice analoge), această lipsă de perspectivă, de semnificații, aceste căi indicate pentru un cinematograf viitor — sînt odrasle, de aceeași vîrstă, ale Franței lui De Gaulle".*

La toate acestea, mi-aș îngădui să adaug, în încheierea "dosarului" *Marienbad*, două lucruri. Primul: fascinația posibilă ("hipnoza", îi spune, pueril, Boussinot) a filmului provine nemijlocit din însăși forța expresivă a instrumentelor de comunicare, specifice, ale cinematografului; firește, așa cum sînt ele puse în poziție de tragere și organizate de autori, dar cu o încărcătură de "mister" prealabilă (aș zice, "în sine"), pentru că Godard, comandantul eșalonului, se va delecta susținînd că aparatul de luat vederi poartă în pîntece ideologia burgheză a celor care l-au născocit (și, mai ales, a celor pentru care a fost născocit), nimic nu ne interzice să afirmăm, simetric, că aparatul de luat vederi este purtător de poezie! Nu e la fel, oare, și cu teatrul? O scenă menținută în întuneric, pe deasupra căreia se plimbă pe catalige de lumină (electrică) un spot rotund — nu-i așa că e în stare să dea fiori? Nu era, oare, tocmai acesta programul "poeticii" unui Gordon Craig? Sau o orchestră, după acordaj, cînd candelabrele sălii de concert

s-au stins și se așteaptă atacul dirijorului? Iar în celebrul său teatru muzical de la Bayreuth, Wagner nu numea, oare, locașul orchestrei — "golf mistic"? *Marienbad* este, desigur, rezultatul unei încercări de "avangardă" — ceea ce a și rămas, dealtfel — în care unealta a avut aceeași importanță ca și mînuitorii săi; oricum, un experiment irepetabil — deși mecanismul, după cum am văzut, nu-i deloc greu de însușit — și cu foarte puțini epigoni, ceea ce a și dovedit sfertul de secol ce i-a urmat. Repetabil, totuși, dar numai ca parodic, fapt sesizat în 1983 cu oarecare brio de un român: Nicolae Caranfil, pe atunci student în anul III regie, exersîndu-se pe un text al lui Teodor Mazilu, în *Ce frumos e la Veneția, toamna*, la rigoare un veritabil *Anul trecut la (cofetăria) Veneția*...

A doua observație e aproape un corolar al celei dîntîi: nu țin morțiș să neg calitatea de artist a lui Resnais, atunci cînd nu face pe intelectualul în contul altora, un artist nu de prim rang, totuși, cum exaltă francezii tot ce e "qualité française"; cu atît mai puțin aș nega o asemenea posibilitate, de a fi artist, lui Robbe-Grillet, pe care am avut senzația că-l surprind în cîteva ipostaze (nu doar poze) de poet, și anume în propriul său debut de autor, *L'Immortelle (Nemuritoarea*, 1963)...

## „Nemuritoarea"

... chiar dacă, nici de data aceasta, Alain Robbe-Grillet nu se abține de la a comite mici șiretlicuri de limbaj, menite fie să-l deruteze, fie să-l încînte pe spectator, mai precis să-l neliniștească (elegiac). De prisos să mai remarc, personajele sînt indicate tot prin simple inițiale: „L", femeia („nemuritoarea"), „N" (bărbatul), „M" (probabil soțul, tot „M", așadar, ca în *Marienbad*), dar, „progress in work", și un anticar, și o prietenă. De asemenea, anumite mișcări de aparat, anumite reiterări (însoțite de modificări imperceptibile) ale unor imagini și, se înțelege de la sine, anumite soluții de montaj, prin care filmul se desparte în bună măsură și în mod fericit, cred, de cine-romanul *L'immortelle* (apărut în același an, 1963) de la care își luase zborul (autonom).

Ce s-a întîmplat? S-a întîmplat că Robbe-Grillet — cu toată fervoarea „scriiturii" sale — nu s-a mai limitat la „punerea în figură" a unor „statui etrusce", ci a dat o față umană propriei sale narațiuni, propriilor sale plăsmuiri de fantezie. *Nemuritoarea* este povestea unui dor fără margini al unui bărbat de o femeie, un dor pe care moartea acesteia îl amplifică, iar moartea lui, a bărbatului îl face posibil de povestit: *„Să devenim imagine ne e dat numai prin moarte"*, notează Fernando Trebbi în capitolul „Transparența cinematografică" din substanțialul eseu dedicat operei filmice a lui Alain Robbe-Grillet (*La trasparenza cinematografica, saggio su A. Robbe-Grillet*, Pàtron Editore, Bologna, 1973), ecou inconștient probabil al lui Pasolini: *„Este așadar absolut necesar să murim, deoarece atîta timp cît sîntem vii, sîntem lipsiți de sens.* [...] *Moartea efectuează un montaj fulgerător al vieții noastre"*. Iar în altă parte, așa cum am mai citat: *„Ori sîntem nemuritori și inexprimați, ori ne exprimăm și murim"*, frază corectată apoi în varianta: *„Ori ne exprimăm și murim, ori rămînem inexprimați și nemuritori"*. Această alternativă e foarte apropiată de filmul lui Robbe-Grillet, mai apropiată decît apare la prima lectură, fiindcă într-adevăr, el, bărbatul „N", profesorul francez descins la Istanbul, se exprimă și moare, în timp ce ea, „L", refuză să se exprime (nu se lasă exprimată) și de aceea se păstrează nemuritoare. Am apucat să amintesc că ne aflăm la Istanbul, deci într-un oraș istoricește verificabil, cu Bosforul și minaretele sale, dar și cu „misterul" său, greu de sesizat, de capitală între două lumi. Nu mai avem dinaintea noastră un edificiu masiv, luxos și lugubru, în care coridoarele se succed unul după altul și nici parcul „à la française", geometric și văduv de vegetație, din *Marieband*. Facem, în schimb, cunoștință cu Istanbulul ca „realitate fizică", ba la început și la sfîrșit chiar cu cîte o imagine turistică, de carte poștală ilustrată a vechiului Bizanț; între copertele acestea, însă, ce-i drept, autorul alternează îndelungi panoramice cu racursiuri limitate, cu fragmente mai mult ori mai puțin detașate, izolate pentru a dubla starea de taină, de enigmă. Totuși, în locul unei scenografii scoase în afara timpului și a spațiului, pulsează în film, deși numai în ritmuri controlate strict de cineast, viața unei metropole avînd rol de fundal, misterios se înțelege, dar nu inert. Într-un asemenea decor natural (nelăsat intact de Robbe-Grillet)

se mişcă personajele, care, şi ele, oricît de hieratic tăiate le-ar fi nexurile cu locurile şi cu istoria, au o evidentă grosime psihologică, nu foarte străină de aceea a romanului tradiţional. Chiar dacă se numesc „L", „N" sau „M", ele nu sînt pure şi simple „numere matricole"; de data aceasta lectura filmică a lui Robbe-Grillet nu mai e ortodoxă de rit „école du regard", şi actorii („N", un intelectual diletant, însuşi Jacques Doniol-Valcroze, redactorul şef al revistei „Cahiers du Cinema", dar mai ales ea, „L", Françoise Brion, nu au doar „fizicul rolului", ci şi un farmec ascuns, sugerat cu o eficace discreţie) pun asupra filmului întreg o pecete proprie, distinctă. *L'Immortelle* marchează o „umanizare" sau, mai corect spus, o „re-umanizare" a autorului, care izbuteşte să creeze, aici, cel puţin pe alocuri, momente de lirism autentic, învîrstat de fine nervuri nostalgice, iar după (reală?, presupusă?) moartea Femeii, intonează cu voce sufocată o elegie fără capăt.

Pe lîngă fenomenele arătate, mai apare ceva, spre deosebire de *Marienbad*: „obiectul în descompunere", adică — potrivit aserţiunii lui Roland Barthes — tocmai cel mai puţin agreat de Robbe-Grillet, ceea ce îl constrînge pe scriitorul-cineast „să-şi asume din nou o atitudine clasică", cu alte cuvinte, să acorde obiectelor investitura inefabilului şi să devină, împotriva lui însuşi, un „mistic". Citatul eseist Trebbi insistă în această direcţie şi scrie: „... *autorul însuşi vorbeşte de o prezenţă* o b s t i n a n t ă. *O astfel de prezenţă obstinantă, în fapt, a cui prezenţă este, pînă la urmă? Nu, desigur, a fizicităţii sau a obiectualităţii obiectului, cărora li se cunosc bine mijloacele şi instrumentele menite să le distrugă; ceea ce rămîne prezent este, prin urmare, inima obiectului, prezenţa sa, am vrea să spunem* p r e e s e n ţ a *sa, fiinţa sa de dinainte, acel ceva ce face ca obiectul să continue să revină, să fie acolo, ca o fiinţă credincioasă şi îndrăgostită care, alungată, se întoarce şi, de fiecare dată, reîntorcîndu-se, se propune nu doar pe sine ca una şi aceeaşi, ci aceeaşi plus altceva, plus întoarcerea sa, şi plus încă ceva, adăugat, ce va face parte din obiectualitatea sa, dar care nu mai e doar această obiectualitate, îmbogăţindu-se parcă şi ea cu o inimă...*" şi fraza continuă într-un fel de *scioglilingua*. Ce mi se pare important în toată această nevoie de explicare? Că, deoarece tot e vorba de o reîntoarcere, Trebbi — şi, odată cu el, Robbe-Grillet — se apropie de viziunea lui Blaga din *Geneza metaforei şi sensul culturii*,

ba ajung chiar să acopere, „fără de voie" și străbătînd alte itinerarii, pînă și ecuația metaforei revelatorii: a + x = b unde *x* nu e decît „îmbogățirea cu o inimă" a obiectului, după o prealabilă coborîre în *adîncuri*, aidoma lui Orfeu.

Repunerea omului (și a umanului) în drepturile lor a făcut din *Nemuritoarea*, de bună seamă, nu o capodoperă, dar o operă prețioasă, în care palpită un suflu (autentic) de viață și de poezie, chiar dacă metaforismul (adică „surogatul de mister") mai lasă încă urme pe albul de zăpadă al imaginii (probabil o supraexpunere a fotografiei dinadins căutată). Și apoi, deloc neglijabilă rămîne credibilitatea interpreților: Doniol-Valcroze e impecabil în jocul său „comportamentist" („*Pentru cinematograf, ca și pentru psihologia modernă, vertijul, plăcerea, durerea și ura sînt comportamente*", decide în numele tuturor „priviriștilor" însuși „profetul" lor, Merleau-Ponty), dar cu o microfiziomie din spatele căreia răzbate o tainică, nedeslușită vibrație, pe care n-am citit-o aproape niciodată în revista sa, „Cahiers du Cinéma"; nu știu dacă Françoise Brion, soția lui Doniol-Valcroze, trece drept o mare actriță, s-ar părea că nu, dar ea a fost, efectiv, însăși „nemuritoarea", fascinantă, nostalgic ispititoare, ca o amintire dantescă, frumoasă. Filmul acesta, „*dintre cele mai pretențioase și mai zadarnice ale cinematografului francez*", se bucură, într-adevăr de întrupările a doi excelenți actori — cum recunoaște Boussinot — care „*încearcă să se cunoască de parcă nu s-au văzut nicicînd, și în același timp recunoscîndu-se*". Robbe-Grillet nu crede în chipul uman chiar atîta cît cred Bergman și Antonioni, bunăoară, dar cînd își depășește „poetica" se arată în stare să fie artist, nu dintre cei mai mari, dar artist și martor pasionat al unei drame a iubirii: nu numai obiectele sînt acolo în filmul lui Robbe-Grillet, ci și „iubirile", și încă îmbogățite cu o inimă...

## „Viridiana"

Tot drama unei iubiri, a unei obsesii patologice, stă la rădăcina unicului film (cu excepția paradocumentarului *Las Hurdes*, 1932) realizat în țara sa natală de către Luis Buñuel: *Viridiana* (1961), considerat cea mai specific spaniolă operă a cineastului. Și — dacă, evident, critica franceză a citit *L'Immortelle* în cheie psihanalitică (ba chiar a notat,

nu fără ironie, un fel de reinventare a lui Freud), sugestia cea mai importantă a filmului păstrîndu-se în faptul că principalul instrument de cunoaștere este *memoria* — *Viridiana* răstoarnă raportul, dă la o parte bariera memoriei (mistice) și, în genere, a iraționalismului, și netezește calea spre o cunoaștere laică, rațională, care nu ocolește instanțele religiei și ale morbidității sexuale, ci le denunță frontal negativitatea și culpele. Rareori film care să fi obținut, ca acesta, un consens atît de larg al criticilor, mai ales după „Palme d'or" de la Cannes (1961) și după interzicerea difuzării în Franța, în Italia și, bineînțeles, în Spania. Considerat capodopera lui Buñuel, făcînd parte dintr-o filmografie extrem de bogată și cu numeroase reușite, *Viridiana* a beneficiat, cum era și firesc, de multiple lecturi, iar din punctul de vedere al „culturii" care l-a hrănit, pînă să devină o veritabilă sinteză națională, sînt pomenite cele mai mari figuri de poeți, prozatori și dramaturgi ai Spaniei, de regi și de inchizitori, și evident de pictori, acestora adăugîndu-li-se, din afară, Leonardo da Vinci, din pricina celebrei secvențe a „cinei" vagabonzilor, reconstituită cu o sacralitate parodiată după și mai celebra *Cină de taină (Cenacolo)* din refectoriul milanez al Santei Maria delle Grazie, secvență (prea) ușor de identificat și comentat. Dintre abundentele poziții asumate de critica internațională, cea mai profund ancorată în dubla realitate a filmului și a societății spaniole postbelice, dar și cea mai pasionată, mai iberic retrăită, mi s-a părut a fi aceea a lui Carlos Fuentes, în *Viridiana e vent'anni di oscurità* (*Viridiana și douăzeci de ani de întuneric*, „Cinema Nuovo", nr. 155/1962). Virtutea principală a scrierii lui Fuentes stă în efortul de a găsi obîrșia situațiilor și a caracterelor din film, nu numai în Spania contemporană, în cei „douăzeci de ani de întuneric" ai lui Franco, ci și în Spania de totdeauna, cu cele douăzeci de secole „de oro y morado" („de aur și de smoală") ale sale. Cronica-eseu a încă tînărului, pe atunci, literat mexican devine un fel de recapitulare a opiniilor apărute în presa cinematografică și, în același timp, un „model" de critică hispano-americană, mai puțin cunoscută la noi. Coerent cu intenția de a familiariza cititorul cu cît mai multe „voci", din cît mai multe direcții ale „rozei vînturilor", îi fac loc aici în traducere integrală, precedînd-o de un scurt rezumat al narațiunii buñueliene.

Un bătrîn *hidalgo*, don Jaime (Fernando Rey), a cărui soție a murit chiar în ziua nunții lor, e obsedat de amintirea acesteia, de o dragoste rămasă în suspensie. El are o nepoată, pe Viridiana (Silvia Pinal), care urmează să devină călugăriță și pe care o invită, înainte de a îmbrăca vălul, să-i facă o vizită la conac. Tînăra răspunde invitației: don Jaime o narcotizează, spunîndu-i a doua zi că a deflorat-o în somn, faptă intenționată, dar nu și tradusă în practică. Îngrozită, Viridiana vrea să se întoarcă imediat la mănăstire, dar află că unchiul ei s-a spînzurat. Rămîne, astfel, la *estancia*, la moșie, spre a se dedica „operelor de binefacere", ca o credincioasă laică, fără să renunțe, însă la elucubrațiile sale mistice. Dușmanul hotărît al acestora din urmă se arată a fi arhitectul Jorge, vărul Viridianei (Francisco Rabal), spirit rațional, care va reașeza totul pe alte temelii, destrămînd și iluzoria acțiune filantropică de oblăduire a vagabonzilor și cerșetorilor, adunați de Viridiana la „curte" și care se vor răzvrăti apoi, organizînd orgia construită figurativ, de Buñuel, ca o „cină de taină". În final, calmul se întoarce în mini-Escurialul ce urmează a fi administrat cu eficace chibzuință de către Jorge, asistat de slujnica-ibovnică Ramona (Margarita Lozano — pentru cei care au uitat: Vitoria Lipan din filmul lui Mircea Mureșan ***Baltagul***) și de Viridiana însăși, convertită la o viață „terestră", seculară: ideea viitorului „menaj în trei" e sugerată de imaginea domestică a jocului de cărți, *tute*, un fel de Popa Prostu', un tablou „de familie" de care, în încheierea filmului, aparatul de luat vederi se ferește retrăgîndu-se încet, după ce Jorge îi spune, nu fără tîlc, Viridianei: *„N-o să mă credeți, dar din prima clipă în care v-am văzut, mi-am zis: — Verișoara mea, Viridiana, are să joace, pînă la urmă, Popa Prostu' cu mine!"* Dar acest tîlc e unul existențial, limitat; mai importante sînt, în schimb, tîlcurile desprinse de Carlos Fuentes din *Viridiana* lui Buñuel, operă decis antireligioasă și anticapitalistă:

„«Ce neîngrijite sînt cîmpurile, unchiule!» «Da, Viridiana. Sînt douăzeci de ani de cînd buruienile au năpădit totul». *Încă din aceste replici inițiale ale operei sale cele mai recente, care e și capodopera sa, Luis Buñuel ne dezvăluie existența unui timp (douăzeci de ani) și ne plasează într-un spațiu (lumea spaniolă) care, în succesiunea de imagini violente și bogate, vor trebui să lumineze această «pleoapă albă» a ecranului cu o experiență artistică neobișnuită pentru cinematograf. Acest mijloc, acest instrument, poate cel mai intens dintre toate, înzestrat cu cea mai directă capacitate de comunicare expresivă, pare a fi — în mod paradoxal — și*

*cel mai labil, osîndit, cum este, la eroziunea timpului, a modei, a gusturilor Conjugat la prezent, cinematograful divorțează de viitor ; tot adunînd, cu adeziune și intensitate, imaginea zilei de azi, ajunge epuizat la hotarele zilei de mîine ; experiență directă, el ignoră detașarea, evaluarea critică, instrumentele re-creării, ale experienței reînnoite, de care dispun literatura, teatrul, artele plastice.*

*Toți marii cineaști au căutat un răspuns la această dramă a expresiei în luptă cu timpul, a caducității imaginii cinematografice față de permanența expresiei artistice, a impresiei directe opuse posibilității de a recrea în chip mediat. Dacă cinematograful, îndeobște, se mulțumește să vadă lucrurile nemijlocite și oamenii, și se oprește la atît, satisfăcînd funcția elementară de martor, marii autori cinematografici au pretins nu numai să vadă, ci și să descompună materia văzută, să-i redea esențialul, cu alte cuvinte să recreeze realitatea : a deschide porțile celei de-a doua viziuni a lucrurilor, porți care se deschid, la rîndul lor, spre o a treia viziune : nu există o realitate simplă, nu există materie evidentă, nu există relații imuabile ; și arta, deci și cinematograful, atunci cînd e artă, sînt dialectice.*

*Luis Buñuel este singurul mare autor cinematografic al neamurilor și limbii noastre. Prigonit de exil, de nevoi, de cerințele comerciale ale producției, el s-a păstrat mereu credincios materiei sale artistice, viziunii sale asupra omului modern — o fidelitate adeseori exprimată prin excludere : ceea ce* nu *e prezent e ceea ce contează mai mult, în măsura în care luminează convenționalul (produsele de serie comandate artistului) care e acolo, prezent. În filmele sale —* «Vîrsta de aur», «Las Hurdes» *(«Pămînt fără pîine»),* «Uitații», «El», «Robinson Crusoe» *— Buñuel conduce cinematograful spre tărîmurile expresiei : descoperirea și redarea realității esențiale a lumii moderne obțin, prin el, în cinematograf, nivelul atins în teatru de Brecht. La amîndoi, înnoirea derivă din materia dedusă cu forța din realitate ; forma e expresia firească a unei atari materii. Nu se poate susține același lucru despre un Resnais sau despre un Antonioni, la care descoperirea formală e impusă materiei. Adecvarea la realitatea aleasă (pînă la a se integra total în aceasta) și forma de expresie a realității ajung acum, la Buñuel, cu* «Viridiana» *la totalitatea perfectă — de netransferat, irepetabilă, dar posibil de reînnoit prin experiența celui căruia opera îi e destinată — a capodoperei*

*Aceasta e Spania și aceștia sînt cei douăzeci de ani de întuneric ai ei. Dar e și toată Spania, cele douăzeci de secole ale sale «de oro y morado», de exaltare și agonie, de mituri și realitate, de creație pasionată, invariabil însoțită de o morbidă anxietate de a nega și distruge creația însăși : niciciînd într-un film, nu a sintetizat un autor întreaga semnificație a unei culturi, ca Buñuel în* «Viridiana». *Între zidul alb al rațiunii și al visului, al fraternității și al umanismului, și zidul negru al barbariei și al superstiției, al sîngelui și al terorii, cavalerul rătăcitor își urmează nesfîrșitul său drum : în ochi îi strălucește tînărul ideal ; de pe umăr pînă pe piept îi atîrnă veșmintele sfîrtecate ale cavaleriei în decădere ; de mizerele coapse al Rosinantei se agață pitici și bufoni, polițiști și cerșetori, prostituate și inverțiți, călugărițe și preoți. Și fiecare din ei îi va da un brînci lui Don Quijote făcîndu-l să cadă din șa, călcîndu-l în picioare, îi va lua locul în jilțul de Cavaler, va fi strivit, la rîndul său, de cerșetorul următor, de următorul codoș.*

*Cine e Don Quijote? Toți și nimeni : în* «Virdiana», *fiecare personaj ar putea să fie celălalt : călugărița e prostituata, prostituata — un cerșetor, cerșetorul un codoș, codoșul o slujnică. Sancho luptă cu morile de vînt ; Cavalerul numără căpățînile de usturoi din desagă. Cine e Don Quijote? Este*

*unchiul, bătrînul* hidalgo *cu cîmpurile necultivate : soarele a apus, pentru totdeauna, pe vechile domenii imperiale : aventura a dispărut de pe drumuri, iar Dulcineea a murit. De la ea rămîn doar obiectele și cultul lor fetișist : Dulcineea e un pantofior de mătase, un corset încheiat peste pîntecul veșted al bătrînului hidalgo. Dulcineea e o novice care se întoarce în casa unchiului ei, ca să-și ia rămas bun înainte de a îmbrăca vălul de călugăriță. Don Quijote părăsește scutul și lighenașul de bărbier pentru a se masca în Don Juan ; dar Don Juan nu iubește femeile decît ca reflex al propriei vanități, obținută prin ele. Don Juan, neputinciosul, nu poate realiza în carnea dragostei ceea ce Don Quijote realizează în ideal : lipsit de una și de cealaltă, unicul gest de autodeterminare, de autodisponibilitate, e sinuciderea.*

*Don Quijote e o novice, Viridiana, care abandonează mănăstirea pentru a face bine omenirii : va aduna cerșetorii satului, îi va mîna la casa feudală a stăpînului, și tot ca Don Quijote, după ce i-a slobozit pe ocnași, va fi batjocorită de ei și, în plus, violată. Dar, în timp ce Don Quijote parcurgea drumul vechii lumi feudale spre lumea umanismului, acest Quijote în fustă înaintează de-a-ndăratelea, pînă în evul mediu : simbolurile aventurii sale, păstrate cu gelozie într-un bagaj lipsit de vanitate, sînt crucea, ciocanul, cuiele, coroana de spini. Crist aparține trecutului, iar căutarea lui impune, desigur, să mergi de-a-ndăratelea. La ce servesc catrafusele pe care Viridiana le duce în bagajul ei, din care le scoate? O fetiță, în secvența finală a filmului, descoperă taina : ca să-și împungă degetele. Fetița azvîrle coroana de spini în foc. Quijote-Viridiana rămîne dezarmată în lumea oamenilor, fără altă apărare decît propria sa omenie.*

*Cine e Don Quijote? E juniorul, Jorge, care asumă ambiguitatea cavalerului preschimbat în scutier pentru a-și putea rîde de propria imagine de* hidalgo. *O batjocură cinică, amară : scutierul ar vrea să încalece din nou calul, dar iapa a murit : oasele sale calcinate, țeasta sa devoră colbul Castiliei. Sancho fără inocență, Quijote fără ideal : un pungaș care îmbracă podoabele stăpînului, un stăpîn lipsit de propria lance : o Spanie a cerșetorilor mascați și a domnilor cerșind. Dulcineea e Teresa Pancha. Și tot acolo e Maritornes : slujnica* hidalgoului. *Întunecata Maritornes care s-a suit veselă în căruța Renașterii și a obținut o călătorie în lumea nouă ; care a rîs, a făcut dragoste, a băut, a existat în toate sensurile și a coborît din cocie pentru a se pomeni îndărătul punctului ei de plecare : din nou în lumea veche, servitoare feudală, dar o lume lipsită de naturalețea de dinainte : o vîrstă de mijloc trecută în caricatură, de carton, și care cunoaște viața simțurilor, dar face totul spre a o ascunde. Maritornes se dăruia cu bucurie : noul personaj se oferă, în schimb, numai silit ; iar în așternut întîlnește doar o „geroasă" dovadă de impotență, de violare austeră și carnavalescă deopotrivă : sărbătoarea Spaniei răsună a gol pe coridoarele Escurialului sau în Valle de los Caidos (*n.r. *italiene : stîngaciul și elefantiazicul mausoleu construit de Caudillo în cinstea căzuților falangiști) : mormîntul Spaniei e un dans arzător, un răspuns șăgalnic. Filip II și Goya umblă ținîndu-se de mînă.*

*Un răspuns — un răspuns la întrebările vieții spaniole — este, sub anumite aspecte, marele film al lui Luis Buñuel. Cerșetorii invadează castelul feudal și dau un răspuns al lor lumii domnilor, a ecleziasticilor, a* hidalgos-ilor *Răspund cu carnea, cu rîgîitul, cu vinul, cu dansul, cu vorbe în doi peri, cu hohote de rîs : realitatea lor atroce este unicul răspuns dat lumii lui Torquemada, a lui Don Juan, a lui Don Quijote : un cerșetor lepros își vîră brațul purulent în agheasmatarul cu apă sfințită ; rochia de mireasă a Dulcineii e*

*murdărită de ocnaș și de chelăreasă ; grațioasa vanitate a lui Don Juan, frigiditatea reflexului erotic este distrusă de amorul fizic, complet, al orbilor și ciungilor ; ordinea se frînge atunci cînd cerșetorii se așază la masă, în castel, și pozează pentru fotografia Ultimei Cine — «prima cină» a umiliților — unde Leonardo se transformă în Murillo.*

*Puțină vreme — cîteva ceasuri din noapte — durează anarhicul festin al cerșetorilor. Cînd Viridiana și Jorge se întorc la casa feudală și găsesc urme de vărsături, veselă spartă, sticle goale și veșminte profanate, două iluzii mor deodată : iluzia creștină a Viridianei și iluzia anarhică a cerșetorilor. Ne întoarcem la punctul de plecare : cel mult, am înaintat fără să înaintăm, ne-am mișcat picioarele fără să ne schimbăm locul. Decorul se golește. Buñuel a eliminat, cu o singură lovitură, soluția creștină pe care o oferă Viridiana : mîntuirea individuală dobîndită prin binefaceri, prin filantropie, care izbutesc doar să agraveze conflictele pe care pretind să le rezolve. Și, în același timp, cineastul distruge soluția anarhică a cerșetorilor: asaltul romantic, rebel, dat fortăreței domnilor.*

*Izolați între patru pereți, singuri, rămîn în casă Sfînta, Slujnica și Ticălosul : Trinitatea joacă «tute», un joc de cărți, în timp ce un disc de* rock-and-roll *repetă :* «Wipe these tears away» *(Ștergeți-vă aceste lacrimi»). Tragedia spaniolă se rezolvă jucînd «tute» ; două femei și un bărbat încep să joace cu un același pachet de cărți : Viridiana nu mai dispune decît de atributele unei femei, nu le mai are pe acelea ale unei sfinte ; Jorge,* hidalgo*-ul, a poftit-o pe slujnică să stea la masa lui ; servitoarea nu știe dacă ea e o doamnă sau dacă, mai degrabă, domnul s-a preschimbat în slugă; în același timp, totuși, cine știe care va fi soarta oferită de pachetul de cărți? Ticălosul se poate preschimba în sfînt, sfînta în servitoare, servitoarea în ticălos : închiși în solitudinea lor, sub lespedea irațională a lumii spaniole, membrii Trinității pot să-și schimbe măștile și să asume orice identitate : tăiați în afara vieții, inofensivi, teribili, ei sînt actorii unor capricii, fantoșe ale monstruozității. Și totuși, dintre miile de măști, numai una e aceea a omului : într-o zi, unul din ei va adopta această mască, iar în ziua cînd toți trei se vor înțelege să și-o pună... în ziua aceea se vor recunoaște oameni și vor ieși din fortăreața în ruină spre a păși în întîmpinarea semenilor.*

*Afară, de fapt, într-o secvență beneficiind de un montaj prodigios, vocile celor care imploră, ale celor care cîntă «Ave Maria» sînt amestecate, lovite, biciuite de brațele și de mîinile care, în tăcere, construiesc mobilele, adună merindea, rînduiesc cărămizile. În acest contrapunct de imagini, fără a fi nevoie de vreun cuvînt, Luis Buñuel spune atît cît trebuie să spună : «Recen la santa y los mendigos ; teman a los brazos» («ascundeți-i pe cerșetori și pe sfîntă ; temeți-vă de brațe»). Sinteză a tuturor opozițiilor tematice ale operei lui Buñuel — tandrețea în violență, căutarea ca realizare, vechile structuri împotriva celor noi, umanizarea extremelor, perversitatea în inocență —, sinteză a momentelor celor mai luminoase ale culturii spaniole (cea picarescă și Quevedo, Murillo și Goya, Pérez Galdós și Valle Inclán, Cervantes),* «Viridiana» *reprezintă un alt moment dintre momentele naționale de lumină, un alt mare răspuns popular și realist dat miturilor iraționale ce continuă să întunece viața țării.* «Viridiana» *este pentru mine cea mai bună peliculă de limbă spaniolă, o operă capitală, de o inepuizabilă bogăție."*

Patetica și în același timp înduioșătoarea analiză a lui Fuentes este, desigur, precumpănitor conținutistă, ideologică, de antropologie culturală, și în consecință mai puțin

stilistică, estetică. Pentru cei care așteaptă nerăbdători considerații de ordin estetic, un posibil punct de plecare — — într-un joc plauzibil de speculații — ar putea fi găsit în muzica filmului: de ce Mozart, și de ce Händel, dacă „reperul" plastic, pictural, e Goya, dincolo de „găselnița" leonardescă (-murillană) a *Cenaclului?* Într-o aparent surprinzătoare apropiere — iscată și de o presupusă ori reală asemănare fizică dintre Beethoven și Goya, atribuită ocupației spaniole a Flandrei și a Țărilor de jos —, Edgar Papu stabilea, într-o conversație radiofonică, matca trăsăturilor baroce a muzicii lui Beethoven în decisa influență hispanică asupra spațiului în care se ivește „titanul de la Bonn". Prin urmare, fără a mai implica neapărat alte „păcate carnale" ale moșilor și strămoșilor, mai firesc ar fi fost ca Buñuel, apelînd la interioarele întunecate, cu pereții lor negri, ca mobilierul *„sub înjunghieturile de lumină crudă ce reduc ființele la simple umbre"*, la universul plastic al lui Goya, aragonez, ca și Buñuel însuși — să-l însoțească și să-l împletească pe acesta cu universul sonor al contemporanului (și „consîngeanului"? !) Beethoven. Aceasta, nu doar în numele pe cît de bizarelor, pe atît de revelatoarelor asociații edgarpapuane, ci și al unei nevoi stilistice resimțite — în cinematograf — mai ales de urechea lui Luchino Visconti, care i-a împerecheat întotdeauna pe autorii literari — „ecranizați" — cu muzicieni (și pictori) contemporani lor (pe Alfieri din *Oreste* cu Beethoven, pe Thomas Mann cu Mahler, în *Moarte la Veneția*; pe Camillo Boito cu Verdi, în *Senso*; ca să nu mai pomenim de Ludovic II al Bavariei, atît de prieten cu Wagner, în *Ludwig* etc). Criteriul acesta nu este, nu poate fi obligatoriu, absolut, căci în amintita secvență centrală a „Cinei", bunăoară, evocarea leonardească (complicată prin Murillo) s-ar fi cerut dublată de exponenți ai așa-numitei „ars nova" și ai vîrstei contrapunctului, în muzică (sau, pe de altă parte, de compozitori de-un leat cu cei doisprezece noi „apostoli", cerșetori și lumenproletari).

E adevărat că și un Mozart e contemporan cu Goya — născîndu-se după acesta și murind înaintea sa, cu mult — dar e excentric axei Bonn—Madrid și apoi nu seamănă, fizic cu Goya, de îndată ce acesta semăna cu Beethoven! Pe de altă parte, dacă tot avansăm pozitivist, tainean, pe făgașul trasat de Edgar Papu, se cuvine să ne întrebăm de ce Buñuel, devenit chel și semănînd cu Picasso, nu a

privilegiat arta acestuia sau, îndeosebi, a fostului său colaborator, Salvador Dalì? Evident, cineastul a preferat o altă manieră de a-şi nutri filmul cu vitale sucuri de cultură, spaniolă şi europeană, chiar cu riscul de a părea hibrid. Fără a nega eficacitatea cunoscutului „Aleluia" din oratoriul *Messias* al lui Händel, e mai nimerit să mutăm centrul de interes pentru trăsăturile artei buñueliene în altă regiune. Asemenea trăsături, fundamental baroce, ca expresie a geniului spaniol se ascund în patosul ideologico-politic al lui Buñuel, în suferinţa profundă cu care acesta desfoaie caliciul realităţii din patria sa sub dictatura franchistă, întemeiată pe două forţe, deopotrivă reacţionare: biserica şi capitalismul. „Poezia", lirismul elegiac al Viridianei înseşi — suprapus celui maladiv al unchiului Jaime — emană chiar din analiza *politică* a unei situaţii sociale şi economice, şi în primul rînd morale. Tot restul, — gustul buñuelian pentru grotesc şi sarcastic, deprins şi tratat conform „lecţiei" suprarealiste, soluţiile expresive — derivă din specificitatea tradiţiei iberice aşa cum observa, corect, Georges Sadoul (în des menţionatul său *Dicţionar al filmelor*) : *„Singura mizanscenă pe care Buñuel a realizat-o în Spania sa natală. Regăsim în ea anumite referinţe picturale, Goya în primul rînd, dar mai curînd înrudiri cu romancierii care, precum Pérez Galdós sau Valle Inclán* au *zugrăvit «înalta societate» provincială sub Alfons al XIII-lea în tot grotescul, în răutatea, în bigotismul, în descompunerea sa înaintată. O societate rămasă egală cu ea însăşi, după ce a fost confirmată în privilegiile sale de către Franco"*.

## „Vaporul alb"

Fără îndoială că şi structura unei cărţi dedicate artei filmului poate să asculte de nevoia, contrapunctică, a alternării unor colţuri întunecate de existenţă umană cu altele, mai senine, dacă nu de-a dreptul însorite. Intensul soare mediteranean al Spaniei, după cum am văzut, se modifică în componenta sa dialectică, în „negrul dinaintea ochilor" din anii de obscuritate franchistă. Din Kirghizia sovietică, în schimb, montană şi pestriţ colorată, cu capitala la Frunze, ne-a venit, luminos şi magic, *Vaporul alb*, regizat de Bolot Şiamşiev, după un roman scurt al compa-

triotului său Cinghiz Aitmatov, naratorul, dacă nu preferat, cel puțin foarte iubit de Louis Aragon. Așa cum *Prima rîndunică* gruzină ne rotunjea cunoștințele geografice ducîndu-ne la Poti, tot așa *Vaporul alb* kirghiz ni le întregește, purtîndu-ne pe meleaguri cu totul inedite, neașteptate: căci vaporul și Șiamșiev nu navighează nici în Marea Caspică, nici în Baltica, nici în Marea Neagră, ci pe un lac. Imaginile lui Șiamșiev, cineast crescut la școala documentaristă a lui Aleksandr Zguridi dovedesc că e vorba de un lac de o nespusă frumusețe, Issîk-kul, în apele căruia poposesc, toamna și iarna, lebedele din sud, aducătoare de noroc, și pe țărmurile căruia înfloresc macii, de unde titlul filmului istoric al aceluiași Șiamșiev, *Macii roșii de la Issîk-kul* (pentru o mai rapidă situare pe hartă: la nu foarte mulți kilometri sud de Alma-Ata, capitala vecinei republici kazahe). Lesne de închipuit, interesul lui Bolot Șiamșiev pentru Issîk-kul e departe de a fi unul turistic sau fotografic-pitoresc; cineastul acesta vivace își străbate de multă vreme patria, în lung și în lat, căutîndu-i identitatea culturală, coborînd la izvoarele ei mitice, confirmînd, din depărtare, enunțul lui Blaga: *„Miturile sînt plăsmuiri de intenție revelatorie, și întîiele mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor. Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii"*. Făcînd să conveargă propriile cercetări etno-folclorice în direcția rezultatelor cristalizate narativ în romanul lui Aitmatov, Bolot Șiamșiev întîlnește nu doar unul dintre miturile neamului său, ci însuși „mitul primigen", mitul național al kirghizilor, cuprins în basmul *Mamei cerboaice cu coarnele rămuroase*, cea din care se trage această seminție asiatică și care sălășluiește tocmai în preajma *„binecuvîntatului și veșnicului Issîk-Kul"*, așa cum un bunic hîtru îi povestește micuțului, istețului său nepot. *„Unde începe Issîk-Kul* — zice bătrînul — *și unde se sfîrșește? Cu neputință de spus. Soarele răsare într-o parte, pe cînd în cealaltă parte domnește încă noaptea. Cîți munți împrejmuiesc Issîk-Kul? Cine poate să-i numere? Și după munții aceștia, cîte alte piscuri se mai înalță semeț, mereu acoperite de zăpadă? Cine poate să le ghicească numărul?"* Dar micul elev din clasa întîi a școlii generale nu e fascinat exclusiv de acest gran-

dios spectacol al naturii, el mai are un motiv de admirație la fel de puternic, și anume acela de a scruta — de la distanță — apele albastre-albastre ale lacului: pe ele plutește *„încet și maiestuos, sosind cine știe de unde și îndreptîndu-se cine știe încotro, «vaporul alb», la bordul căruia* — — evocă același bunic — *se află tatăl băiețelului, un marinar, niciodată văzut dar mereu visat, cu dorul mistuitor de a ajunge într-o zi, pe vapor, spre a-și cunoaște părintele și a călători cu el în direcția unor lumi necunoscute și miraculoase"*. Astfel, filmul strînge și împletește, oarecum analogic, firele a două căutări, care ajung, pînă la urmă să se suprapună: nostalgia unei conștiințe naționale și aceea a unei conștiințe individuale (de „stare civilă"). În povestirea lor audiovizuală ce învăluie totul nu doar în aura basmului și a visării, ci și în fina rețea psihologică a aparențelor și esențelor, ca la Pirandello, fiindcă, ne reamintesc autorii — Aitmatov, scenaristul, și Șiamșiev, regizorul- era tot atît de ușor să-l determini pe copil să creadă în cele două plăsmuiri — mama cerboaică și tatăl marinar — *„pe cît de nemărginită era dorința lui ca totul să fie așa"* („Așa este, dacă vi se pare!").

Dar copilul nu trăiește în timpuri mitice, ci în prezentul anilor '70, ambiția regizorului fiind tocmai aceea de a concretiza „o trăsătură definitorie" a prozei lui Aitmatov, adică *„voința de a lega viața și epopeea națională kirghiză de viața și literatura modernă a Uniunii Republicilor Sovietice, pentru ca fiecare din ele să tragă, una de la cealaltă, hrană și bogăție"*. Întocmai declara, în 1977, la Verona, în cadrul unei săptămîni internaționale dedicate „Cinematografului republicilor sovietice", Șiamșiev însuși, adăugînd: *„Există legende și arhaisme ale Kirghiziei ce trebuie cunoscute, pentru a înțelege și cîntări mai bine filmul, deoarece ele îi alcătuiesc premisa culturală indispensabilă. Firește, e foarte greu să exprimi toate acestea prin cinematograf"*. Așadar, „naționalitatea", pe de o parte, „modernitatea", pe de alta: acestea sînt elementele constituive ale filmului, juxtapuse inițial, cu intenția de a ajunge la o sinteză finală a lor. O intenție ce rămîne, totuși, neîmplinită. De ce? Pentru că, fără să-și dea seama, probabil, mizînd pe o fuziune spontană a lor, autorii nu izbutesc să obțină o amalgamare a „mitului modern" al vaporului alb (dar Blaga l-ar accepta, probabil, abia ca „mit semnificativ") și a mitului „trans-semnificativ"

al Mamei Cerboaice. Cel mult, vaporul alb se adaugă, se atașează, în prelungirea „spiritului mitologic“ închis în legenda străveche. Însăși desfășurarea evenimentelor se păstrează ambiguă în privința unor situații în care mulți critici văd sîmburele problematic al filmului: totul e să știm (și să știm a reprezenta), dacă, în ce măsură și cum dezagregarea relațiilor de viață primitive atrage după sine, în mod inevitabil, prăbușirea valorilor mitice și a miturilor „primigenitoare“, dar și dacă, și cît, în această prăbușire, se exprimă o *conditio sine qua non* a civilizației, a progresului, este o chestiune pe care autorii preferă să o ocolească și s-o lase nerezolvată. La drept vorbind, nici nu e exact că o ocolesc, ci mai curînd strecoară o rezolvare negativă, căci iată ce se întîmplă cu micul pionier (expresiv, convingător interpretat de nostimul Nurgazî Sdgaliev): pe măsură ce asimilează universul reînviat în basmele bunicului, el se simte tot mai străin și respins de lumea adulților (coruptă, în ochii lui), *„văzînd cum aceștia, adulții, calcă în picioare valorile în care el crede“*; în semn de protest, micul erou se închide în sine, în „lumea sa imaginară“, vorbește cu ghiozdanul, cu pietrele și cu stîncile în formă de viețăți, cu animalele înseși (cerbii) și cu natura, în genere; iar în final, după barbara ucidere a „Mamei Cerboaice cu coarne rămuroase“, fărădelege împotriva căreia nici bunicul nu e în stare să se răzvrătească, rupe legăturile nu numai cu „societatea“ celor mari, ci și cu viața: se lasă să alunece încet în apele rîului, încredințat că se va preschimba în pește (alt basm, alt mit), ajungînd astfel în apele marelui lac și, odată acolo, va întîlni „vaporul alb“ al tatălui său...

Și totuși, „noul“ e de față în acest film kirghiz. Nu departe de izba familiei fără bărbat — aluzia e, desigur, la fenomenul fetelor-mame, destul de frecvent în Uniunea Sovietică postbelică — se află în plină activitate un șantier, unde autocamioanele de mare tonaj și buldozerele par niște moderne animale fabuloase ajunse într-un colț de natură pînă atunci ferit, intact, și din care de-acum vor fi alungate, implicit, alegoriile străvechii civilizații patriarhale. Se înțelege că — implacabil — o vîrstă istorică se încheie, se stinge, că alta mijește, și că cea nouă, prezentul, nu poate fi „indoloră“, risipind treptat aburul de „mister“ și de „poezie“ trans-semnificativă; noul duh al lacului, un duh industrial — căci, vrem sau nu vrem, există! —

adică suprastructura cultural-artistică nu s-a instalat încă, realitatea (orientată marxist) acordînd prioritate structurilor. Ceea ce, însă, poate să pară curios — pentru un film sovietic — este faptul că, de data aceasta, copilul, întotdeauna „vector al viitorului", „regresează" în timpuri mitice, refuzînd parcă înaintarea. Explicația stă, probabil, și în absența verigii pe care o reprezintă tatăl într-o firească succesiune generațională: copilul din *Vaporul alb* nu e fiu, ci nepot, plasat sub înrîurirea unui bunic cît se poate de simpatic, dar incapabil să ofere cheia intrării în „timpurile noi", moderne, întotdeauna mai aspre, mai distanțate de răgazuri pur contemplative, lirice. Bolot Șiamșiev are, însă, meritul de a nu fi manipulat, în fond, figura copilului, respingînd rețetele superproducțiilor hollywoodiene, inclusiv porunca a 7-a dintr-un posibil decalog al lor, compilat de regizorul Duccio Tessari: *„Un copil e neapărat necesar: nu trebuie să aibă mai mult de patru ani, dar trebuie să fie fiu al unor părinți necunoscuți. Publicul se înduioșează, iar atunci cînd, în final, copilul moare, plînge cu siguranță"*. Ce-i drept, copilul din *Vaporul alb* are de două ori patru ani, precum și o mamă cunoscută: totuși, drama lui e credibilă și emoționantă (dincolo de orice sentimentalism), în zbaterea sa inocentă de a-și căuta „rădăcinile", ale neamului său, în accepțiile de patrie și de familie, ale cuvîntului.

În felul acesta, chiar dacă rîvnita sinteză de vechi și nou nu se împlinește pe de-a întregul, filmul lui Șiamșiev — inclusiv în multe din secvențele „moderne", cele din interiorul casei de bîrne, cu deosebire — e mîngîiat de o aură ce denotă prezența unei sensibilități de artist. A unui artist dornic să stabilească un raport creator cu matricea culturii naționale, în speță cu cea kirghiză, așa cum au stabilit, rînd pe rînd, uzbekul Ali Kamraev în *Omul urmărește păsările*, gruzinul Gheorghi Danelia în *Afonia*, moldoveanul Emil Loteanu, mai de mult, în *Poienile roșii*, și exemplele, se înțelege, nu se epuizează aici. Oricum, producția cinematografică a U.R.S.S. ar fi simțitor mai palidă, mai puțin colorată și vie, în lipsa donatorilor de sînge proaspăt din studiourile republicilor unionale, ca să folosesc o metaforă banală; și, o dată cu producția de filme, însăși viața culturală și artistică a întregului stat multinațional suvietic.

## „Profesiune: reporter"

Oricît de surprinzătoare ar fi să pară o trecere bruscă de la o cultură la alta, de la o civilizație a ochiului, la alta, am ajuns cu propriul meu „muzeu-filmar imaginar" la *Professione: reporter (Profesiune: reporter*, 1975*)*, operă de suverană maturitate a lui Michelangelo Antonioni. Există, pentru o asemenea tranziție, motivații subiective (l-am văzut pentru prima oară, în carne și oase, pe Antonioni în ascensorul unui hotel din Tașkent — era însoțit de Ali Kamraev, care ținea în mînă o farfurie plină vîrf cu căpșuni proaspăt culese — în vara lui 1977, cînd am privit tot acolo, *Vaporul alb*, la Festivalul filmului din Asia și America latină). Dar există și motivații obiective, oricît de mediat le-ar fi itinerarul. Și reporterul TV, David Locke, din filmul lui Antonioni e în căutare de identitate, mai exact, simte nevoia unei schimbări, a unei primeniri de identitate, așa cum odinioară, în Japonia, nu puțini pictori — ajunși la o vîrstă de mijloc și pîndiți de primejdia unei înțepeniri în manierism — se strămutau în alte locuri, schimbîndu-și numele. *Vaporul alb* scoate în relief „criza" unei tranziții de la o societate tradițională, pastorală, la una modernă, industrială; *Profesiune: reporter* face un pas mai departe, analizînd criza de identitate a unui produs tipic pentru societatea post-industrială, și anume a „confesorului public", a celui care „vede" în locul nostru, al tuturor, deschizînd „pleoapa albă" a micului ecran, turn de control al conștiințelor semenilor noștri. Momentul se anunță, neîndoios, nu doar interesant, ci încărcat de semnificații și premonițiuni neliniștitoare. Pentru cei mai mulți, care nu o cunosc, mi-aș îngădui să pun la îndemînă „fabula" istorisirii scrise de Mark Peploe și Peter Wollen în colaborare cu regizorul și pe care Michelangelo Antonioni a „recreat-o" pe ecran (așa cum această „fabulă" a fost rezumată în citatul *Ghid al filmului*): *„Reporterul David Locke îl găsește mort, într-un hotel african, pe traficantul de arme David Robertson, care acționează în favoarea unui Front unitar revoluționar de eliberare. Dezamăgit de experiența sa matrimonială și de propria sa profesiune, reporterul își asumă identitatea lui Robertson și îi parcurge itinerarul prin Europa, însoțit de o tînără* hippie, *pînă cînd va fi ucis de niște* killers, *care-l iau drept Robertson însuși"*.

Desigur, un asemenea rezumat e cît se poate de eliptic, nu restituie nici măcar esența, „mesajul" sau „tema" unui film mult mai bogat, mai plin de tîlcuri, prime și secunde. Spre a înțelege mai ușor substratul ideologic al operei, e aproape necesar să aflăm intenția autorului: *„Astăzi* — declara în februarie și întărea, apoi, în iunie 1975, Antonioni — *sarcina unui autor cinematografic e de a se confrunta cu problemele, de a atinge toate punctele dureroase, de a căuta tocmai aspectele cele mai controversate și fertile ale realității.* [...] *Și eu am dorit adeseori să nu fiu cel care sînt, să-mi schimb identitatea pentru a găsi un nou raport cu semenii mei.*[...] *Consider* «Professione: reporter» *filmul meu cel mai matur din punct de vedere stilistic* [...] *și îl socotesc și un film politic, deoarece problematica sa e actuală și consonantă cu dramaticele raporturi ale individului în societatea de azi*". Matur stilistic, dar și politic, îl proclamă și Aristarco — admirator de un sfert de secol al cineastului ferrarez — în aliniatul de încheiere a cronicii sale la film: *„Antonioni nu e desigur un regizor marxist în sensul deplin al termenului; cu toate acestea, puțini sînt aceia care, fără a fi marxiști, tind ca el spre marxism, fie și inconștient*". Înainte, însă, pentru a netezi terenul analizei ce duce la o asemenea concluzie, Aristarco scrie că e „oarbă" Natalia Ginzburg, scriitoarea, atunci cînd nu se arată în stare să vadă dincolo de aparențe, în intervenția publicată de revista „Il Mondo" — citată trunchiat în cronică și, onestamente, pe larg, în *Guida al film*, ca un fel de pandant dialectic al judecății pozitive: *„Par destul de frumoase primele cincisprezece minute* — afirmă Natalia Ginzburg — *atunci cînd reporterul David Locke, într-un hotel din Africa, descoperă cadavrul vecinului său de cameră și acceptă să intre nefericirea în propriul său destin. Dar imediat după ce David Locke preia numele și persoana insului mort, filmul se umple, se suprapopulează cu gesturi și chipuri inutile, cu deplasări fără noimă.* [...] *Astfel, între zadarnice drumuri înainte și înapoi, între hoteluri și dușuri de prisos, moare Jack Nicholson, pentru că el e actorul în acest film, și mi se pare a fi, într-adevăr, un păcat faptul că Antonioni, născut să fie nu vizitator sau turist, ci locuitor, ne-a dat aici o poveste pe care nu o locuiește niciodată în profunzime, un fel de itinerar turistic, înțesat de o lume din care nu vom ține minte nimic*". La această opinie, reacția lui Guido Aristarco răbufnește aproape violent: *„...pentru cine e orb, ca Natalia Ginzburg, în această ocazie,*

*dar și în altele (de exemplu, în judecarea filmului lui Bresson* «Un condamnat la moarte a evadat») — «Profesiune: reporter» *devine o* «*poveste de dragoste*» *și doar o poveste de dragoste care* «*seamănă cu o carte poștală ilustrată*»". Dincolo de ocazia polemică, însă, merită să fie reținută, în continuare, argumentarea unei poziții estetice niciodată formulată de Aristarco în termeni atît de clari, ba, aș zice, chiar „convertirea" criticului întru recunoașterea funcției metaforei în film, întru cucerirea „epifaniei" — cum preferă el însuși să scrie, joycean, ca indiciu de artă și de poezie. „*Lucrurile spun altceva decît e scris în imediata lor prezență; constatarea e valabilă și pentru limbajul cu totul exemplar, cel mai matur atins pînă acum de către demult stilistic-maturul Antonioni: specificul său montaj* «*intelectual*», *folosirea continuă și lentă a* «*planului-secvență*» *și a tăieturilor, opțiunea antinaturalistă operată de el în ceea ce privește zgomotele și vocile, într-o coloană sonoră din care muzica e aproape absentă. Cu ochiul său atent, Antonioni scrutează bezna și caută, pentru a folosi cuvintele lui Joyce, să focalizeze propria sa viziune; în momentul cînd această focalizare e obținută, el* «*epifanizează*», *revelează personajul: sufletul lui Locke — ca și lucrurile, persoanele din preajmă —, propria sa identitate ne întîmpină dezbrăcate de vălurile aparenței. Numai analizînd mijloacele de expresie din* «Profesiune: reporter» *ne putem da seama că, pentru Antonioni,* «*realitatea primă*» *nu mai e suficientă; că pe cineast îl interesează astăzi necesitatea de a revela acea* «*realitate secundă*», *ascunsă, adică* «*epifanică*», *și care e însăși structura, noul* «*fel de a fi*» *al cinematografului său; și, prin urmare, și lexical-formal, soluțiile tehnice și expresive atît de îndrăznețe și de avansate, premergătoare în conștiința regizorului, sînt* «*epifanice*», *adică nu se sesizează pe loc, ci au capacitatea de a* «*revela*» *altceva, ceva ce nu e imediat perceptibil*".

Încă o dată, așadar, Aristarco și repetatele sale dezvăluiri de „metodă" sau, oricum, de conduită axiologică, trimit la un parcurs critico-stilistic anevoios, căznit, cu pătrunderi șerpuite — și totuși fertile — în opera lui Proust și, mai ales, a lui Joyce, situație absolut epigonică, „ancilară", față de inițierea studenților români care au urmat, între anii 1938 și 1946, cursurile de filosofia culturii ale lui Blaga sau au citit, doar, *Trilogia culturii*, oglindă a unei părți din aceste prelegeri. Căci fără umbră de fals și provincial orgoliu patriotard, fără pretenții „protocronizante", din partea noastră, teoria blagiană a metaforei e indiscutabil

superioară — atît prin coerența de sistem, cît și prin franchețea (și originalitatea) gîndirii estetice — contorsionatei, labirinticei „poetici" a lui Joyce. Dar nu Joyce, și nici Aristarco ne interesează aici, ci Antonioni și filmul său. Pentru a face o constatare deosebit de importantă — și nu știu de ce, prea puțin scoasă în prim plan de critică: — diferența substanțială, de calitate, dintre scenariul prealabil, „fază scrisă", și filmul finit, harul acestuia din urmă.

Am citit, în cunoscuta — la ea acasă — și extrem de utila colecție „De la subiect la film", îngrijită de Renzo Renzi (în cadrul editurii Cappelli din Bologna), scenariul *Profesiune: reporter*. Un text sărac, puțin semnificativ, cu valoare de indicație a tramei, dar nu și a expresiei, stîrnindu-mi dubiul — anacronic — că Natalia Ginzburg nu a văzut filmul, ci s-a mulțumit să parcurgă paginile tipărite ale unui început de decupaj. Trecerea spre „structura filmică" a avut loc, de data aceasta, în condiții speciale. Le-a scos în evidență prefațatorul „cărții" *Profesiune: reporter*, Stefano Reggiani: *„Să luăm subiectul filmului. Ideea centrală nu e a lui Antonioni; e vorba de un declic romanesc dintre cele mai provocatoare cu putință.* [...] *Un bărbat decide să treacă drept mort și dobîndește identitatea altuia. E un loc narativ străin autorului, lui Antonioni. Regizorul nu a avut niciodată nevoie de fapte excepționale, de motive neobișnuite: datele sale de pornire (ca și de sosire) au fost existențiale, condiții umane.* [...] *O spune, de fapt, însuși Antonioni, în legătură cu* «Reporter»: «*Nu era un subiect al meu. L-am cucerit turnînd filmul*»". Iată o afirmație, după opinia mea, deosebit de importantă, depășind chiar discursul critic dedicat filmului în cauză. E vorba de „adeziunea" sau „aderența" regizorului, a unui regizor, a unui autor, la *temă*, la „axul etic al colaborării", dar și de *superioritatea artistului autentic* față de ocazionalii săi furnizori de subiecte scrise, în cazul nostru, de superioritatea absolută a lui Antonioni — se înțelege, din punct de vedere al expresiei filmice — față de creativitatea lui Mark Peploe, născocitorul subiectului, și a lui Peter Wollen, participant la elaborarea „tratamentului", a scenariului ca fază scrisă. Ceea ce apare, eventual, surprinzător e că înseși motivația și relația cauză-efect — care, de obicei, sînt mai puternic susținute în pagina caligrafiată cu mîna sau cu mașina de scris — se dovedesc net mai palide, atone, amorfe, în scenariu, și capătă sens și viguroasă vitalitate abia în filmul realizat. (Experiența

aceasta am făcut-o, pentru cartea de față, după cum s-a văzut, și cu scenarii ale unor autori români: constatarea și învățătura au fost aceleași: nici un film-operă de artă nu există pe hîrtie!) Oricum, și din acest unghi, *Profesiune: reporter* e un strălucit exemplu a ceea ce înseamnă efectiva manifestare a fanteziei/imaginație proprie unui creator cinematografic adevărat, manifestare ce își află tărîmul *specific*, matricea organică, abia pe platou, în însuși actul filmărilor. Acolo și atunci se numără realele momente de grație ale unui cineast-artist. Un scenariu poate să spună, cu aproximație, despre ce și cine e vorba într-un film: *cum* și *ce* înseamnă, efectiv, acest film nu o poate spune decît *filmul* însuși, forma lui finită, întipărită pe peliculă!

Ce anume nu a reușit să vadă Natalia Ginzburg în filmul lui Antonioni, ce a scăpat comprehensiunii acestei scriitoare de o rafinată intelectualitate și sensibilitate, totuși? Eventual, i s-ar putea da întrucîtva dreptate atunci cînd rezumă conținutul de fapte și gesturi, de „acțiune" al povestirii lui Antonioni; lectura scenariului e o mărturie de crezămînt, în acest sens. I-a lipsit, în schimb, autoarei *Micilor virtuți* disponibilitatea — afectivă, cred, în primul rînd — de a citi în continuare filmul, și reproșul lui Aristarco e drept. Fiindcă tot ce se întîmplă în *Profesiune: reporter* are atingere nu numai cu „cazul" David Locke, ci, prin acesta, ne ajută să intrăm în contact, analizîndu-le, cu problemele reale, actuale, ale omului contemporan (de pretutindeni). De pretutindeni, deoarece, bunăoară, conduita informativ-formativă a televiziunilor s-a așternut pe o aceeași albie a comunicării (manevrate, manipulate), în ciuda nuanțelor politico-sociale. Vreau să spun că polemica „ideologică" din *Profesiune* poate să ne intereseze și pe noi, nu doar lumea și publicul neocapitalist, în rama cărora s-a manifestat cu necesitate. David Locke își schimbă identitatea nu atît din cauza unei vieți familiale nefericite, pînă la urmă aproape de „parametrii" normalității, cît din cauza nemulțumirii morale față de propria profesiune. Teoretic, Locke are sarcina să informeze publicul țării sale (Anglia), dar și pe cel mondial, în legătură cu starea politică a mapamondului în diverse puncte „fierbinți" de conflictualitate (inclusiv militară): bineînțeles, angajîndu-se să dezvăluie și să rostească, în orice împrejurare, *adevărul*. Practic, însă, publicistul TV e obligat de propriul său „producător" să se situeze — cu aparatul de luat vederi și cu magnetofonul — dacă nu chiar de

partea minciunii, măcar de aceea a ascunderii unor segmente mai mari sau mai mici din adevăr; de pildă: ignorarea celor care se știe că luptă pentru libertate și dreptate. O secvență a filmului — aceea a interviului luat unui președinte african — e elocventă, în această privință, subliniind totodată rolul pozitiv, nonconformist al femeii, aici Rachel, soția lui Locke.

După ce își asumă, integral, identitatea lui David Robertson, traficant de arme — dar un traficant de partea poporului, furnizînd puști și tunuri unui „front de eliberare" — David Locke își va sintetiza starea de „orb care își recapătă vederea" — reporterul TV care refuză să mai ignore adevărul, fiindcă adevărul, se știe, „e proastă marfă", cum spune romànul — în „parabola-apolog a orbului" din finalul *Profesiunii*. Dar „ochii deschiși asupra lumii" ai lui Locke sînt *„înșiși ochii intelectualului-regizor care, la rîndul său, înlesnește recuperarea vederii spectatorului"* — cum scrie Walter Binni, în sprijinul operei lui Antonioni. „Parabola orbului", e o scenă ce merită să fie reprodusă: Locke (Jack Nicholson) stă de vorbă cu fata reîntîlnită la Barcelona, studentă în arhitectură (Maria Schneider), *„tînăra care reușește să-l cunoască atît pe primul Locke, cît și pe al doilea, și în persoana căreia se realizează posibilitatea de a produce iubire în persoana iubită"* — cum observă Aristarco. Ne aflăm în Spania, pe Costa del Sol, la Osuña, în Hotel de la Gloria, unde sosește Locke, precedat — fără ca el să știe — de fată:

„92. *Hotel de la Gloria.*

Locke intră în micul hol și se apropie de tejgheaua recepționerului. Nu e nimeni. Locke privește împrejur. Apoi, bate de cîteva ori cu pumnul în tejghea. După o clipă, pe coridor apare un bărbat, intră și se strecoară în spatele tejghelei. În coridor apare și nevasta hotelierului, care tricotează. Hotelierul ia un formular și îl așază în fața lui Locke, pe tejghea.
HOTELIER: Semnați *aqui, por favor*.

Locke ia formularul.

L: *Oh, mulțumesc.*

Locke completează formularul.

H: *Aveți bagaj?*
L: *Nu, nici un bagaj.*
H (citind formularul): *Mulțumesc, domnule Robertson... Doamna Robertson a sosit acum cîteva ceasuri.*
L: *Doamna Robertson?*

H: *Da... Nu-i nevoie de paşaportul dumneavoastră. Ajunge unul. V-am dat două camere cu uşă între ele.* (Arată coridorul) *Siete y ocho* [*Şapte şi opt*].

Locke traversează coridorul. În curticica interioară, nevasta hotelierului continuă să tricoteze, aşezată în faţa unei mese pe care se află o revistă deschisă.

93. *Hotel de la Gloria. Exterior. Amurg.*

Din exterior se văd printr-o fereastră înaltă, cu grilaj, coridorul şi Locke, care intră în camera sa. La o altă fereastră, mai mică, se arată hotelierul, apoi trage jaluzelele.

94. *Hotel de la Gloria. Camera fetei.*

Uşa se deschide încet. Intră Locke. În oglinda dulapului se vede reflexul fetei în picioare, în faţa ferestrei. După o pauză.

L: *Ce vezi?*

Fata nu se întoarce.

FATA: *Un copil şi o bătrînă care discută pe ce drum să apuce.*

Se aud, îndepărtate, vocile acestora. Fata şi Locke intră în odaia acestuia din urmă. Fata se apleacă deasupra patului, sprijinindu-se în mîini. Trecînd pe lîngă ea, el îi mîngîie cu gingăşie gîtul.

L: *Nu trebuia să vii.*

Se duce să se întindă în pat. Se aud voci de afară. Cineva strigă: «*Mari!... Mari!*». Fata se duce la fereastră, dă la o parte perdeaua şi se uită afară.

L: (din off): *Şi acum ce vezi?*

F: *Un bărbat care-şi scarpină spinarea, un copil care aruncă cu pietre. Şi praf.*

Afară, prin geam, întrezărim bărbatul, copilul şi praful. Fata se întoarce.

F: *E mult praf pe-aici.*

Se aşază pe pat, lîngă Locke şi îl priveşte drept în faţă. Locke se ridică într-o rînă şi o priveşte.

F: *Nu ţi se pare ciudat cum se întîmplă lucrurile?*

Cu un deget, fata urmăreşte delicat liniile feţei lui Locke.

F: *Ar fi groaznic să fii orb.*

L: *Am cunoscut un om care era orb...*

Fata îşi ia mîna de pe faţa lui, gata să-l asculte.

L: *Ajuns la vîrsta de patruzeci de ani şi-a făcut o operaţie, redobîndindu-şi vederea.*

F: *Şi ce a simţit?*

Se întinde lîngă el şi îl priveşte.

L: *...La început era fericit, vrăjit. Chipuri, culori, peisaje.... apoi, totul a început să se schimbe. Lumea era mult mai urîtă decît şi-o închipuise. Nimeni nu-i spusese cît e de murdară... cîtă mizerie cuprinde. Nu vedea decît sărăcie, pretutindeni.*

Fata își întoarce privirea de la el, tulburată de povestire. Pauză.

L: *Pe vremea cînd era orb traversa singur strada, cu un baston. După ce și-a recîștigat vederea, l-a copleșit frica. A început să trăiască în întuneric. Nu mai ieșea din casă. După trei ani, și-a luat viața".*

Spre a compensa, parcă, un fel de exces verbal — deși „monologul orbului" dă o măsură convenabilă a funcției pe care poate și uneori chiar trebuie să o dezvolte cuvîntul în film — Antonioni inițiază, după alte trei replici scurte ale protagoniștilor, un lung plan-secvență, o singură încadratură ce durează peste șapte minute, în care, suverană, persistă imaginea vizuală. Este celebrul plan-secvență unde virtuozitatea tehnică întinde mîna expresivității artistice: aici moare Locke, luat drept Robertson, ucis de un asasin cu simbrie plătită de președintele african proiectat și pe monitorul sălii de montaj. *„Organizînd întreaga secvență* — explică Stefano Reggiani — *în afara cîmpului în care are loc crima, uciderea lui David, Antonioni a vrut și să obiectivizeze cele întîmplate, și să le rezerve un spațiu marginal (marginalmente necesar) față de realitatea înconjurătoare"*. Am detașat episodul din scenariu, dar îi voi adăuga și „argumentul" lămuritor al lui Antonioni însuși, cu conștiința că așez în fața cititorului una dintre cele mai strălucite performanțe „de autor" din istoria cinematografului universal, înăuntrul căreia, repet, intensitatea estetică a expresiei e obținută printr-o răbdătoare elaborare tehnică a unei idei (specific) filmice:

„96. *Hotel de la Gloria. Cameră Locke. Interior. Exterior.*

Maria — fata —, în pragul ușii, pare să asculte dacă vine vreun zgomot din cealaltă cameră și, în același timp, propria neliniște din sufletul ei. Apoi se apropie de pat, începe să-și azvîrle lucrurile în valiză, dar se întrerupe după o clipă. Se duce și se așază pe scaun. Își pune mîinile pe genunchi. Apoi, capul pe braț. Se aud voci, rîsete și pași de femei, afară.

În cealaltă cameră, Locke deschide fereastra, rezemîndu-se de grilaj. Continuă vocile și rîsetele fetelor. Un bărbat se îndepărtează după ce și-a întors capul și dispare în spatele unui zid de după care se ivește un palmier. Ciripit de păsărele. Aparatul execută un traveling înapoi. Locke stă pe pat. Aprinde o țigară. Apoi se lungește în patul care scîrțîie. Zgomote ușoare de bucăți de fier ce se freacă între ele.

Aparatul încadrează camera cu fereastra în fund. În stînga, patul pe care stă întins Locke. Acesta stinge țigara și se întoarce pe o rînă, ca pentru a se culca să doarmă. Afară, prin fereastră, se vede un bătrîn așezat la picioarele unui zid al arenei de corride. O voce îndepărtată strigă: *«Miguel, viene aqui...»*. Păsărele. Bătrînul cheamă un cîine, care se învîrtește în jurul

lui. Un tren în depărtare. Şuierat al trenului. Voci de bărbaţi, evident ale celor aşezaţi în faţa hotelului.

Poarta arenei se deschide, iese un alt bătrîn cu nişte unelte pe umăr. Se apropie de primul bătrîn, lasă jos uneltele. Schimb de replici între cei doi, nedesluşite.

Zgomot de maşină, care intră în cadru de la dreapta. E maşina «Auto-şcolii». Bătrînul intră din nou pe poarta arenei şi o închide în urma lui.

Maşina «Auto-şcolii» iese prin stînga. O clipă după aceea, începe să se vadă, din dreapta, umbra cuiva care se iveşte în cadrul ferestrei: este Fata care se apropie încet şi se opreşte să privească înăuntrul camerei lui Locke. Îşi reia plimbarea aproape imediat, în timp ce se aude o trîmbiţă răsunînd departe. Sunetului ei i se adaugă acela al «Auto-şcolii», care trece din nou. Trîmbiţa se întrerupe. Intră în cadru un copil în maiou roşu şi se opreşte cu picioarele depărtate în faţa bătrînului. Culege nişte pietre şi le aruncă după cîinele care fuge. Bătrînul gesticulează.

BĂTRÎN: «*No siga con eso, niño cabrón, mira que si me haces levantar... que no rigas, cono, o te voy...*» [«*Nu te lua de el, drac de copil ce eşti, vezi că dacă mă faci să mă ridic... nu rîde, nătîngule, că-i vai şi-amar de tine !*»]

O păsărică face, cu ciripitul ei, să nu se mai audă restul. Copilul se întoarce, auzind zgomotul unui atomobil. Automobilul e un Citroën alb care trece prin faţa ferestrei şi se opreşte în stînga, lăsînd să se vadă — în cadru — doar portbagajul. Negrul apare şi se apropie, îndreptîndu-se spre hotel. Apare şi însoţitorul său. Cei doi schimbă cîteva cuvinte. Gest al negrului care vrea să însemne: aşteaptă. Un orologiu bate ceasurile. Între timp, companionul negrului s-a întors la maşină. Se aude zgomotul portierei. Aprinde motorul şi pune în mişcare maşina, dispărînd în timp ce negrul continuă să înainteze spre hotel; acesta se opreşte şi se uită la o fată în uniformă, care trece în pas alergător.

Pauză. Bătrînul, singur. Se iveşte din nou Fata, în fund — stînga. Înăuntrul camerei se aude cum uşa se deschide şi se închide la loc. Paşi. O altă uşă încuiată cu cheia. Tovarăşul negrului se apropie şi se uită pe fereastră. Ceea ce vede, evident, îl linişteşte. Se întoarce pe acelaşi drum, dar o vede pe Fată, care se apropie. Atunci îi iese în întîmpinare şi, încercînd să o ia de braţ, familiar, o împinge înapoi, zicînd: «*Mademoiselle, s'il vous plait, je peux vous dire deux mots*». Fata răspunde: «*Nu*». — «*Mais pourquoi? Vous parlez français?*»... Şi se dă la o parte continuînd să se îndepărteze de fereastră. Abia se percepe restul dialogului. Alte voci, apropiate. Doi inşi vorbesc: «*Buen viaje... mucho dinero en Alemania, eh !*»... [«*Călătorie plăcută... şi biştari mulţi în Germania, eh !...*»]

Zgomotul, destul de apropiat, al unei motorete acoperă dialogul. I se adaugă un zgomot surd. Însoţitorul negrului se întoarce şi, dintr-o dată se desprinde de Fată, care înaintează sigură spre bătrîn. Trîmbiţa începe din nou să cînte. Înăuntru, o uşă se deschide şi se închide la loc.

Trece din nou Citroënul şi dispare în stînga, unde se află intrarea hotelului. «Auto-şcoala» ţîşneşte iar din dreapta şi apucă scurtul urcuş ce însoţeşte arena, dispărînd, la rîndul său. Fata pleacă de lîngă bătrîn, cu care a schimbat cîteva cuvinte. Se aude o sirenă a Poliţiei. În tot acest răstimp, aparatul de luat vederi s-a apropiat imperceptibil de grilajul ferestrei. Acum se află la zece centimetri de acest grilaj.

Aceeaşi voce de femeie care strigă: «*Miguel, viene aqui !...*» Aparatul depăşeşte grilajul. E afară. Sirena Poliţiei se apropie. Fata urmăreşte maşina, care intră prin dreapta şi se opreşte, apoi în stînga piaţetei. E maşina care îl urmărise (în secvenţele anterioare — *n.n.)* pe Locke. Un grup de copii în maiouri de sport avansează. Doi poliţişti, coborîţi din maşină, îi împing înapoi. După aceea, unui dintre ei se apropie de Fată, îi spune ceva, invitînd-o cu un gest să se retragă. Continuă, apoi, spre «Auto-şcoală». Abia se aude ce spune: «*Circulen... via... fuera...*». Un alt agent din Guardia Civil urlă ceva.

Fata a observat că o altă maşină e pe punctul de a sosi şi se îndreaptă spre hotel. Din dreapta ajunge, în mare viteză, maşina în care se află Rachel, un ofiţer de poliţie în civil şi doi poliţişti. Grupul se apropie, agitat, de intrarea în hotel. Pe strada care flanchează piaţeta trece un cărucior plin cu lemne. Grupul se opreşte pe treptele de la intrare.

OFIŢER: *Buenas tardes.*

H: *Buenas tardes.*

O: *Vive aqui Mister Robertson?*

H: *Si. Está in este habitacion.*

O: *Puede acompañar?*

H: *Si, claro.*

Rachel şi un alt poliţist se uită în direcţia indicată de Hotelier. Între timp, Fata a precedat grupul şi a dispărut, îndreptîndu-se spre hotel. Aparatul execută un traveling de-a lungul zidului şi se opreşte în faţa primei ferestre. Vedem cum, înăuntru, Fata încearcă să deschidă uşa ce comunică cu odaia lui Locke. Nu reuşeşte, deoarece e încuiată cu cheia. Atunci se îndreaptă spre uşa ce dă în coridor. Aici întîlneşte grupul abia intrat. Foarte scurtă adăstare. Dispar apoi, cu toţii, pe coridor, în timp ce o voce de femeie spune: «*Que pasa?*», iar poliţistul răspunde: «*Nada. No se preocupe*».

Aparatul continuă să se prelingă de-a lungul zidului. În cadru intră un agent din Guardia Civil, zicînd: «*Usted, aqui — venga... fuera...*».

Voci de bărbaţi şi chipurile acestora intră în cadru pentru a ieşi imediat. «*Que pasa? Quiero porque?*»

Aparatul îşi continuă cu perseverenţă drumul, se opreşte în faţa ferestrei odăii lui Locke. În aceeaşi clipă, precedat de Hotelier, intră în cameră grupul, şi se opreşte la cîţiva paşi de pat. Pe pat zace trupul neînsufleţit al lui Locke. Ofiţerul se apleacă asupra lui, apoi se apropie de Rachel, care îngenunchează lîngă trupul soţului ei.

O: *E David Robertson? Îl recunoaşteţi?*

RACHEL (cu voce spartă): *Nu l-am văzut niciodată.*

Ofiţerul o ajută să se ridice, apoi se adresează Fetei.

O: *Dar dumneavoastră, îl recunoaşteţi?*

F (cu un fir de voce): *Da.*

Toţi patru, nemişcaţi, privesc ţintă trupul lui Locke."

Aşa se încheie planul-secvenţă din finalul *Profesiunii: reporter*. După aceea, ultima secvenţă: „Înserarea s-a lăsat de-a binelea. Cer înnorat cu întinse pete trandafirii. «Auto-

școala» pleacă. Cei doi funcționari se urcă la bordul ei, aprind farurile. Mașina cotește și dispare. În ușa hotelului apare Hotelierul. Soția sa vine după el. Are loc o discuție între ei, care sfîrșește cu următoarea frază, rostită de bărbat: «*Y aciende la luz*» («Aprinde lumina»). Apoi, se îndepărtează, luînd-o spre sat. Soția hotelierului iese afară, se uită după el cum se îndepărtează, apoi se așază pe trepte și continuă să croșeteze".

Îl avem aici pe Antonioni în cvasitotalitatea creativității sale: chipuri, siluete și gesturi umane, voci, zgomote, deplasări de vehicule, viers de păsări, binecunoscutul său „simț al vîntului", care ridică praful, pe scurt: viața, cu formele ei văzute și auzite, sau numai auzite. Credincios „poeticii" sale — pledoarie continuă în favoarea unei strînse conlucrări între artă și tehnică —, „intelectualul-regizor", cum îl numește Walter Binni, ne dezvăluie, nu fără voluptate, „taina", „secretul de fabricație" pe temeiul căruia a fost dus la bun sfîrșit planul-secvență pe care l-am evocat mai sus și care, fără îndoială, e destinat să rămînă un moment de relief în istoria artei filmului universal. Cel care scrie este, deci, Antonioni însuși, „arhitect al viziunii":

*„Penultima încadratură a filmului, cu o durată de circa șapte minute, a pretins folosirea unui aparat de luat vederi deosebit, de invenție canadiană. Am încercat și alte moduri de a realiza aceeași idee, dar toate s-au dovedit mai puțin practice și greoaie.*

*Problema era nu atît aceea de a ieși pe fereastră, cît aceea de a parcurge amplul semicerc al piațetei din fața hotelului, pentru a ajunge apoi în dreptul aceleiași ferestre. Lucrul acesta a fost posibil, cum am amintit mai sus, prin folosirea unui aparat montat pe o serie de giroscoape. În interiorul odăii, aparatul se mișca atîrnat de o șină fixată în tavan. Operatorul îl mînuia cu ajutorul unui ghidon curb.*

*Odată ajuns aparatul la fereastră, apărea problema cea mai grea. Grilajul era montat în țîțîni și se deschidea în clipa următoare celei în care barele ieșeau, lateral, din cadru. Evident, eu controlam totul printr-un monitor montat, împreună cu comenzile pentru transfocator și panoramice, într-un furgon. De acolo dădeam ordine asistentului meu, cu ajutorul unui microfon, iar asistentul le transmitea actorilor, figuranților, automobilelor, tuturor elementelor care alcătuiau «mișcarea» piațetei.*

*Din spatele clădirii hotelului se ivea prăjina unei macarale foarte înalte, peste treizeci de metri, din vîrful căreia atîrna un cablu de oțel. De îndată ce ieșea pe fereastră, aparatul scăpa de pe șină și în aceeași clipită era prins și agățat de cablul de oțel. Firește, părăsind un suport fix, cum era șina, pentru a fi agățat de unul mai elastic și mobil, cablul, aparatul suferea o smucitură și o pendulare, în timp ce un al doilea operator, specializat în*

*această activitate, îl lua în primire. Acesta era momentul în care intrau în funcție giroscoapele, neutralizînd complet oscilațiile și șocurile.*

*Unsprezece zile a cerut realizarea acestei încadraturi. Și din alte cauze și greutăți, înainte de toate : vîntul. Era o perioadă vîntoasă, aerul era nervos, vibra anunțînd un ciclon care a și venit, după aceea, distrugînd sate întregi. Spre a fi independent de starea vremii aparatul acesta opera, în general, închis într-o sferă. Dar sfera era prea mare și nu trecea prin fereastră. A renunța la sferă însemna a ne expune bătăii neprevăzute a vîntului. Dar n-aveam altă alegere. Pe deasupra, eram silit să turnez de la 15,30 la 17, din pricina luminii, care, în alte ceasuri, ar fi fost prea violentă. Nu trebuie uitat că plecam din interior și că raportul de lumină interior/exterior condiționa deschiderea de diafragmă a întregii încadraturi.*

*Altă problemă : aparatul era de 16 mm. După multe discuții cu tehnicienii, aceștia s-au convins să încerce trecerea pe 35 mm. Mi-au pretins, însă, să montez o bobină de 120 metri, care nu era suficientă pentru lungimea secvenței gîndite de mine. Ca să ajungem la o bobină de 300 metri a fost nevoie de o resistematizare a întregului echilibru giroscopic al aparatului...*

*...O mulțime de privitori ocazionali asista zilnic la eforturile noastre. Cînd, în sfîrșit, în cea de-a unsprezecea zi am reușit să ducem la bun sfîrșit primele două duble bune, din mulțime au izbucnit îndelungi aplauze, ca atunci cînd pe un stadion un jucător marchează un gol."*

Aplauzelor echipei și ale celor aflați întîmplător de față la această filmare le adaug pe ale mele, mai ales că Antonioni — greu de întîlnit în timp, dar cu atît mai accesibil și prevenitor în spațiu — mi-a încredințat, la Tașkent, desenul rezolvării tehnice a trudei sale artistice, desen care a și apărut în „Secolul 20", fără ca eu să mă pricep a-l descifra și analiza. De data aceasta, avînd cartea *Profesiune : reporter* în mînă, enigma a încetat să mai rămînă închisă. După cum nu rămîne enigmatică nici schimbarea, pirandelliană, de identitate a lui David Locke: în acest sens, neașteptat de revelatoare, pentru cine nu o cunoaște, se dovedește a fi înțelepciunea populară. Dincolo de scepticismul cules pe seama ingenuității celor care refuză minciuna: „Adevărul umblă cu capul spart" — iată un proverb românesc vechi, oricum cristalizat înainte de apariția operei lui Pirandello sau a lui Evreinov, cu propunerea lor de joc între aparențe și esențe: *„Adevărul este cum te văd și cum mă vezi"*. Răzbate, aici, o ambiguitate care nu exclude, orice s-ar spune, ideea lui *„așa e dacă vi se pare"*. Adevărul e așa cum vreau să te văd sau așa cum mi se pare că te văd și cum ți se pare ție că mă vezi pe mine: „pirandellismul" nu e, deci, o artificială plăsmuire de formule pseudo-metafizice, ci reflexul unei gîndiri

răspîndite în însăşi filosofia, populară, a omului. O filosofie care se îmbogăţeşte, cel puţin aşa se pare, odată cu înaintarea spre bătrîneţe, cu păşirea pe tărîmul unui anotimp al vieţii care a fost numit, mai mult sau mai puţin corect, „vîrsta a treia". Filmul nu a neglijat-o niciodată, înainte chiar să i se găsească această aseptică, eufemistică denumire...

# Vîrsta a treia

*Acest capitol se dedică spectatorilor înscrişi la cursurile de cultură cinematografică ale Universităţii Cultural-Ştiinţifice din Bucureşti, tuturor, fiindcă şi cei tineri vor ajunge să fie cărunţi.*

Într-un număr din vara lui 1985 al revistei lunare de teatru „Ridotto" ce apare la Roma, Aldo Nicolaj povestea o experienţă profesională, de dramaturg şi umană, dintre cele mai emoţionante. O piesă a sa, *Classe di ferro*, tradusă şi reprezentată într-un mare număr de ţări — la noi a figurat timp de mai mulţi ani pe afişul „Naţionalului" bucureştean, cu titlul *Trei pe o bancă*, iar teatrul la microfon a difuzat-o sub acela, mai apropiat de original, *Contingentul de fier* — a atras cu deosebire atenţia profesorilor şi cercetătorilor serviciului de gerontologie clinică de la Centrul spitalicesc al Universităţii din Grenoble, după transpunerea televizuală, la ORTF, rebotezată *Le soleil n'est plus aussi chaud qu'avant (Soarele nu mai e atît de cald ca odinioară)*. Autorul s-a văzut invitat în capitala regiunii franceze Isère şi apoi la marele centru pentru bătrîni Sainte Marie d'Alloix, între Grenoble şi Chambéry. Motivul acestui entuziasm subit al ştiinţei faţă de o manifestare a Thaliei e uşor de înţeles: în *Contingentul de fier*, cele trei personaje sînt doi bătrîni şi o bătrînă, pensionari toţi trei, care îşi destăinuiesc unul altuia frămîntările sufleteşti, obida şi felul lor de a trăi. Se pare, însă, că Nicolaj şi-a scris drama nu numai cu pasiune, ci şi cu o neaşteptată, involuntară, competenţă ştiinţească, de îndată ce gerontologii şi înşişi pensionarii azilelor de bătrîni l-au copleşit cu întrebări, reflectînd puncte de vedere felurite, toate provocate de proiecţia adaptării TV, de polisemia acesteia: de la *habitat* la raportul cu familia, de la sexualitate la timpul liber. Întreaga întîmplare ne e relatată şi explicată de Aldo Nicolaj însuşi prin faptul că *„regiunea fran-*

*ceză Isère, care cuprinde Savoia de sus și Delfinatul, a fost în anii '60 regiunea-pilot în pregătirea muncitorilor în vederea pensionării, spre a determina acceptarea acesteia cu seninătate, fără traume psihologice: în anii '80, aceeași regiune e în avangarda unei noi mișcări pedagogice întru pregătirea celor aflați pe punctul de a îmbătrîni și îndemnați să-și accepte vîrsta. Așa cum îi place să amintească profesorului Robert Hugonot, omul este sensibilizat întru bătrînețe cînd e prea tîrziu și tocmai de aceea e nevoie, în mod absolut, de o educație pentru a-l face să ajungă la bătrînețe bine pregătit dinainte*". Artele, în general, cea teatrală și cea cinematografică, în special, la care se adaugă televiziunea, pot să vină cu eficacitate în ajutorul medicinii, delicatei sale ramuri a gerontologiei (așa cum pot să vină, și vin, desigur, în ajutorul tuturor domeniilor de activitate umană); să sprijine, adică, inițiative amplu organizate, cu implicarea unor vaste agregări progresive, pînă la cele de masă. De aceea e de presupus că nu va trece prea multă vreme și vom asista la programe constant și coerent alcătuite în acest sens: de pildă, într-o cinematografie socialistă, cum e a noastră (și e de mirare că aspectul i-a scăpat eminentei profesoare Ana Aslan), nu ar fi exclus să se înscrie, în „planurile tematice", anuale sau cincinale, o nouă rubrică, pereche cu cea de mult existentă, a „filmelor pentru copii și tineret", — și „filme educative pentru vîrsta a treia" (elegant și consolator eufemism, am mai spus-o, pentru bătrînețe; poporul e mai puțin „ifosativ", recunoscînd că „bătrînețele își fac rîs de om", ceea ce nu schimbă, dimpotrivă, subliniază datele problematicii la care mă refer).

Probabil că o parte a criticii ar reacționa negativ la asemenea inovații, reamintindu-ne că orice film (bun) e educativ și că raionările în artă (sau numai în cultură) nu-și găsesc rostul, toate filmele (bune) adresîndu-se, deopotrivă, tuturor spectatorilor. Cu alte cuvinte, de ce să facem din basme ca *Elixirul tinereții* sau ca *Faust XX* capete ale unei serii menite să continue, nuanțat, cu *Tinerețe fără bătrînețe*? De ce să-i înlesnim cu tot dinadinsul lui Ernest Maftei posibilitatea de a primi, în sfîrșit, un mare rol principal de moșneag, la care — gîndește el — îi dau dreptul cele peste o sută de personaje secundare sau episodice de pînă acum?

Și totuși, dacă tema „vîrstei a treia" nu își are încă un Nikolai Ekk, cu admirabilul său *Drumul vieții*, adică

un pionier și un campion al educației tinerilor prin film, nu puține sînt, în lume, operele cinematografice construite în jurul unor figuri de persoane în vîrstă. Chemîndu-le opere, presupun, firește, tot atîtea reușite artistice: de la *Ultimul dintre oameni* al lui F.W. Murnau la *Îngerul albastru* al lui Josef von Sternberg (amîndouă cu Emil Jannings), de la *Ordet* al lui Dreyer la *Luminile rampei* al lui Chaplin. Cine, dacă nu Chaplin, devenit sexagenar, ar fi putut să-l facă pe eroul său din *Limelight*, pe Calvero, să răspundă unei observații a balerinei Terry („*Auzindu-vă cum vorbiți, nimeni n-ar crede că sînteți un comedian*".), în felul următor: „*Așa-i, încep să-mi dau seama. Tocmai de aceea nu găsesc de lucru. Pentru că domnii aceștia nu au fantezie sau pentru faptul că îmbătrînesc, ei cred că sînt un om sfîrșit... În puținii ani ce mi-au mai rămas, am nevoie de adevăr. Adevăr. E tot ce-mi mai rămîne. Și tot ce mai vreau. Și, dacă e cu putință, un pic de demnitate*". E suficientă, cred, această replică — dar nici alte argumente nu lipsesc — pentru a întări poziția profesorului Hugonot de la Grenoble cu privire la necesitatea unei educații timpurii întru bătrînețe (și a tuturora, încă din clasele de liceu, probabil: alături de orele de dirigenție sau de educație sexuală, ore de „introducere în vîrsta a treia" !).

Există un sîmbure revoluționar în toate aceste mișcări. Mai mult, de-a dreptul un anume paralelism între istorica trecere de la lupta individului izolat la cea asociată, organizată politic, a maselor, pe de o parte, și recunoașterea (instituționalizată) a unei reale probleme a bătrîneții. Amîndouă fenomenele aparțin secolului al XX-lea, cel dintîi încă din primele decenii — moștenire de gînduri și stări care au prins să se coacă mai de mult —, cel de-al doilea (gerontologia), ca efect al cuceririlor științei și tehnicii de după cele două războaie mondiale și mai ales după 1950, cînd s-a înregistrat o considerabilă creștere a longevității medii.

Adevăr (credibilitate) și demnitate (respectabilitate) sînt valorile pe care le prețuiesc în cea mai înaltă măsură persoanele trecute de 60 de ani: unii le au, și-au făcut din ele o zestre importantă, alții tind să le recupereze, atunci cînd le-au rătăcit în firidele propriei lor vieți. Toți, sau aproape toți, cultivă o imagine convenabilă despre ei înșiși, de transmis posterității. Avînd în vedere tocmai un asemenea climat, m-am oprit la trei dintre numeroasele opere

exemplare oferite de istoria universală a filmului: *Ikiru* (*A trăi*, 1952) de Akira Kurosawa, *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica—Cesare Zavattini și *Smultronstället* (*Fragii sălbatici*, 1957) de Ingmar Bergman. Am căutat să existe între ele o cît mai profundă diferențiere a formației culturale și a mentalității autorilor, pentru a scoate în relief, prin distanțe, apropierile. Adică, rădăcina antropologică unitară, omogenă, comună, în ciuda specificității sau a decalajelor între alcătuiri și amalgame etnice — aparent — total deosebite. Adică, universalitatea umanismului, clasic și contemporan. Fără a neglija istoricitatea demersului critic, voi începe prin a discuta opera lui Kurosawa, voi continua cu *Fragii*, încheind capitolul cu *Umberto D*, mărturia umană poate cea mai completă și mai vitală, sub unghiul oscilațiilor de mentalitate și de gust, deci și cea mai durabilă, probabil.

## „A trăi"

Exponențial pentru o civilizație și o cultură îndepărtate cum sînt cele ale Japoniei, *Ikiru* oferă și particularitatea de a propune drama unui om prematur împins în țarcul „vîrstei a treia", prin dezvăluirea unei boli (a secolului): cancerul. Nici boala și nici vîrsta nu exclud, dimpotrivă o accentuează, nevoia de bilanț: cum a trăit, ce a făcut, ce lasă în urma sa secretarul de primărie Watanabe? Atunci cînd e previzibilă, ca termen, moartea nu operează doar „un montaj fulgerător al vieții noastre", ci ne lasă și un răgaz extrem în vederea „sensului" de care sîntem lipsiți cît trăim și care mai poate profita, în ultima clipă, de un oricît de mic retuș. Evident, singur conținutul — fie și cel mai nobil — nu e de ajuns pentru a transforma o peliculă într-o capodoperă și se presupune că Georges Sadoul nu s-a gîndit exclusiv la temă și la tramă atunci cînd (în *Dictionnaire des films*) considera *A trăi* drept *„filmul cel mai important al lui Kurosawa, care a obținut un succes considerabil în Japonia și în Statele Unite"*. Judecata aceasta e valabilă atît timp cît e raportată istoric la începutul anilor '50, cînd a fost turnat filmul; de atunci, Kurosawa a realizat numeroase alte filme, cine știe?, mai importante. Chiar dacă, în 1959, prefațînd *The Japanese Film: Art and Industry* (*Filmul japonez: artă și industrie*, 1959),

Kurosawa se gîndea tocmai la *Ikiru* afirmînd: *„În 1951, cînd am obținut la Veneția „Leul de aur" pentru* «Rashomon», *am observat că aş fi fost mai bucuros şi că premiul ar fi avut o semnificație mai mare, dacă aş fi făcut şi dacă ar fi fost premiat un film care să înfățişeze din Japonia actuală tot atît cît înfățişase* «Hoții de biciclete» *din Italia contemporană. Azi continui să gîndesc la fel ca atunci, fiindcă Japonia produce filme în ambianță modernă de calibrul capodoperei lui De Sica, deşi realizează mai departe şi acele filme în costume de epocă, excepționale şi total diferite, care constituie marea masă a ceea ce Occidentul a văzut şi continuă să vadă din cinematograful nipon".*

Povestea lui Kurosawa — ca şi aceea a majorității filmelor japoneze, de obicei didactice, şi ele veritabile *Lehrstücke* extrem-orientale — este simplă, rudimentară chiar, în primul rînd pentru a deveni transparentă publicului celui mai larg. Sadoul o rezumă astfel: *„Un secretar de primărie (interpret: Takashi Shimura) află că e atins de un cancer incurabil şi îşi consacră ultimele luni de viață creării unui loc de joacă pentru copii, într-un cartier sărac. [...] Takashi Shimura întruchipează un om de treabă, cumsecade, care se simte ajuns la capătul unei vieți mediocre şi se depăşeşte înainte de a muri. [...] Filmul este, în acelaşi timp, un tablou veridic al Japoniei în 1950".*

Într-adevăr, matca înăuntrul căreia se scurg ultimele luni de viață ale modestului, corectului funcționar administrativ, pare a fi, din punct de vedere moral, aceea a unei societăți tradiționale, cu moravuri şi obiceiuri străvechi; totuşi, Kurosawa ne face să participăm la un evident proces de americanizare a formelor (exterioare) şi a ritmurilor acestui „mod de viață" fasonat de veacuri. Cu mult înaintea lui Wenders şi fără să rostească răspicat: *„Americanii ne-au colonizat subconştientul"* (replică din *În goana timpului*), Kurosawa ilustrează aceeaşi situație, fără comentarii la început (comentariile vor popula a doua jumătate a filmului, prin *flash-back*-uri); secvențele în care bietul funcționar îşi hrăneşte iluzia falsului ideal de „a-şi trăi viața", nu sînt altceva decît o demonstrație a „occidentalizării", a „yankeizării" existenței japonezilor, cu precădere în ceea ce ține de marea industrie a divertismentului şi a spectacolului (nocturn). Intrăm, astfel, pe rînd, în localuri de dans unde domnitor e jazzul, în cofetării unde adolescentele îşi serbează ziua de naştere tăind torturi ca în filmele hollywoodiene şi

cîntînd, în englezește, „*Happy Birthday to You*"; croiul hainelor „nemțești" e american și, în general, strada e animată la modul newyorkez. Un fenomen pe care îl vom reîntîlni în *Umberto D.*, sensibil atenuat, totuși, deși ne vom regăsi în același an 1952.

*Ikiru*, așa cum am lăsat să se înțeleagă, are două părți distincte: cea dintîi, în care secretarul Watanabe află diagnosticul implacabil al bolii ce-l va duce repede la moarte; cea de-a doua, după moartea lui Watanabe, unde i se reconstituie ultima parte a biografiei și portretul moral. Inițial, Watanabe reacționează în felul cel mai convențional, ca să nu zic banal: el încearcă să dea un rost „răscumpărător" vieții sale, petrecînd-o dezordonat, în continue beții și tovărășii dubioase, în desfătare și destrăbălare; adică aproape așa cum sentențiază prejudecata curentă, locul comun: să-și „trăiască" omul viața, să se „bucure" de ea. Evident, omul care a trăit din muncă, mai mult a trudit spre a obține „roadele", decît le-a folosit: să-și trăiască, așadar, viața, să se bucure, în sfîrșit de ea. Nu alta e poziția Omului-care-a-muncit din piesa simbolistă într-un act a scriitorului și pictorului Beniamino Joppolo, *Ultima gară*, unde Șeful de gară ascultă păsuri și oferă soluții consătenilor săi, după cum le vine rîndul:

„ȘEFUL (Omului care a muncit): *Dumneavoastră?*

AGATA (aparte): *Șoarecele de la țară s-a îngrășat și vrea să se zbînțuie la oraș.*

OMUL CARE A MUNCIT: *Dreptul de a petrece după multă muncă și cîștig.*

ȘEFUL: *Dumneavoastră ați lucrat mult și ați cîștigat, și acum vreți să petreceți. Aveți dreptate, e un drept sfînt al dumneavoastră. Și vreți să petreceți cutreierînd lumea. Dar gîndiți-vă bine la ce spuneți. Dumneavoastră ați trudit și ați cîștigat aici, dar acolo unde vreți să mergeți, nici n-ați lucrat, nici n-ați cîștigat. Acolo unde vreți să mergeți sînt numai oameni care s-au jucat cu viața și au cîștigat mai mult decît dumneavoastră; sau sînt oameni care n-au cîștigat nimic și acum stau acolo, în pragurile vieții, la pîndă, așteptînd momentul potrivit: din oameni, puțin cîte puțin — cu fețele și nervii lor încordați — s-au preschimbat în hiene și pantere.* [...] *Important e că tu n-ai putea petrece, ba chiar ai suferi, fără să ai în preajma ta ochi și chipuri surîzătoare pe care să poți citi limpede — cu hotărîre și cu mulțumire — cuvintele:* «Petrece, a muncit, are tot dreptul, bine face»".

Schimbînd ceea ce e de schimbat și adăugînd, firește, motivul bolii incurabile, declanșator, „cazul" lui Watanabe e din aceeași familie cu a „Omului care a muncit" din piesa

lui Joppolo (autor al *Jandarmilor*, după care Godard a turnat *Les Carabiniers*): și Watanabe are economii, pe care e gata să le irosească în (ultime) zile și nopți de „pierzanie". Nu cunosc folclorul literar japonez, dar există cîteva proverbe românești ce pot fi chemate în cauză: *„Bucurie-nșelătoare, / Ca roua trecătoare"*; sau, la fel de potrivit: *„Bucuria și scîrba sînt două surori care una după alta aleargă"*. Îmbătrînitului secretar de primărie i se face, într-adevăr, pînă la urmă, scîrbă de frivolul și sterilul mod de a-și cheltui existența pe extremul ei liman. Decide, în consecință, să-și schimbe fundamental comportarea, angajîndu-se într-o acerbă, neobosită luptă — cu propriii săi colegi și superiori administrativi — spre a obține amenajarea unui parc de joacă pentru copii, într-un cartier popular al metropolei. Un ideal mărunt, s-ar putea observa, dar un proiect pe măsura lui Watanabe — și el un „om mărunt" — deci cu șanse de a fi tradus în faptă. Ceea ce se și întîmplă, partea a doua a filmului reconstituind etapele efortului de a se obține — ce-i drept, după bătălii demne de o cauză poate mai importantă, acesta e și paradoxul propus de Kurosawa — mult visatul părculeț, loc de joacă, menit să dea o aureolă vieții aproape anonime a lui Watanabe. Dar etapele acestei reconstituiri sînt înșirate acronologic, fărîmițate fiind — în viziunea regizorului — în nenumărate *flash-back*-uri, în scurte scene evocate de cei care, în frunte cu viceprimarul, iau parte la „priveghiul" ritual din fața tipicului altar al morților nipon, dominat de portretul îndoliat al eroului principal. Îl vedem pe acesta din urmă în acțiune, dar momentele care îl au în centrul lor nu sînt decît amintiri, încercări de recompunere a unui *puzzle*, ca în *Cetățeanul Kane*, dar cu enigma dezlegată, cunoscută: țelul dispărutului a fost limpede și dus la îndeplinire în totalitate.

Dar despre ce țel e vorba? L-am amintit: acela de a oferi un parc copiilor, un spațiu verde, cu leagăne și bănci, într-un punct al orașului lipsit de așa ceva. Care este, totuși, noima ascunsă, intimă, a acestui țel? Răspund Joseph L. Anderson și Donald Richie în studiul mai înainte citat, *The Japanese Film*: „Un birocrat, aflînd că nu-i mai rămîn decît șase luni de viață, își dă seama că *nu a făcut nimic care să-i permită o cît de palidă speranță la nemurire personală*" (subl. mea). Interesant: cunoaștem cu toții, în diverse variante, cele trei condiții puse de înțelepciunea chinezilor unui om adevărat (să construiască o casă, să aibă un fiu,

să sădească un arbore). Ele evocă „religia laică" a lui Gramsci, *cultura*, adică, devenită un mod de a trăi. În *Ikiru*, desigur, o asemenea religie laică poate apărea ca o sublimare a confucianismului, doctrină — se știe — mai mult morală, decît religioasă, răspîndită în păturile cultivate ale societății japoneze, din care, mai mult ori mai puțin, face parte și funcționarul nostru. Plecînd de la Stendhal și de la gustul acestuia pentru „document" (în literatură) sau pentru o literatură documentată, sicilianul Giuseppe Tomasi di Lampedusa nu e departe de exigențele lui Watanabe, deși menținute la nivelul, scris, al „amintirilor". Reiau pasajul-exhortație: *„A ține un jurnal sau a-ți scrie la o anumită vîrstă memoriile ar trebui să fie o îndatorire «impusă de stat», materialul ce se va fi acumulat după două sau trei generații ar avea o valoare inestimabilă: multe din problemele psihologice și istorice care hărțuiesc omenirea ar fi rezolvate. Nu există memorii, fie ele scrise chiar de oamenii cei mai neînsemnați, care să nu închidă în ele valori sociale și pitorești de prim ordin"*. (*Locurile copilăririi mele*, Capitolul întîi, in *Ghepardul. Povestiri*, bpt., Editura pentru literatură, București, 1965)

Se vede că „geografia" joacă un anumit rol în cultura universală, de îndată ce tocmai *insularii* (Lampedusa și Kurosawa) simt nevoia unor astfel de atitudini cetățenești hotărît asumate, străvezie fiind coincidența de scopuri, în ciuda distanței dintre meridianele Siciliei și Japoniei. Numai că slujbașul lui Kurosawa nu se mulțumește cu scrierea de memorii (amintiri), ci concepe și înaintează, fiindcă nu mai are timp, memorii (petițiuni), ca mijloc inevitabil — mereu susținut prin căciuleli și insistențe la persoana întîi — pentru obținerea unui rezultat concret, imediat. Mai mult, același personaj aspiră la o „nemurire personală", fie și prin „mici urme" (ca în poetica lui Peter Lilienthal, *kleine Spuren*), care pot conduce, de-a lungul anilor, la „mari schimbări". Dar ceea ce izbește cu o și mai puternică sugestivitate este analogia dintre năzuința japonezului de a-și obține imortalitatea și soluțiile propuse de unii filosofi români în bătălia lor ideologică, „ateistă", în favoarea înlocuirii conceptelor de „viață veșnică" dincolo de moarte și de „resurecție" (într-o zi de apoi) printr-o, deocamdată oarecum experimentală, invitație la o nemurire obținută prin faimă, prin excelența unor contribuții, mai mult ori mai puțin însemnate, aduse de oameni în timpul

vieţii lor, prin opere de creaţie capabile să înfrunte ofensele timpului.

Cine ar putea să reziste, ajuns la un asemenea punct, tentaţiei de a-l implica în discuţie pe André Malraux: pentru acesta, chiar dacă existenţa umană nu înseamnă nimic, o piatră aruncată în apă, *„omul îşi va da propria măsură, plasînd tot ce poate, tot ce are, pe traiectorie, înainte ca această piatră să fie înghiţită de ocean"*. E un truism să se reamintească faptul că omul e singura fiinţă vie — în universul nostru — care ştie că trebuie să moară, dar această conştiinţă îi constituie măreţia: *„Angoasa morţii îl împinge pe om să scape într-un fel de anularea ce-i stă deasupra capului: va fi, oare, capabil să facă ceva care să-i supravieţuiască?"* — după S. Gaulupeau, *André Malraux et la mort* (*A.M. şi moartea*, în „Les Lettres Modernes", Paris 1985).

Watanabe s-ar recunoaşte, fără îndoială, în asemenea reflecţii, contemporane lui, după cum, pe de altă parte, ar reacţiona negativ la tezele lui Norbert Elias (el însuşi în plină „vîrstă a treia": 88 de ani !) din *Solitudinea muribundului*. Mai bine zis, reacţia slujbaşului japonez e pozitivă, el inversînd raportul recomandat de Elias, conform căruia, din pricina „procesului de civilizare" (acesta e şi titlul operei de căpătîi a fostului profesor de la Leicester), de pe scena socială au fost îndepărtate aspectele elementare şi animalice ale vieţii, în felul acesta omul pierzîndu-şi familiaritatea (cîndva activă) cu moartea, izolată acum în solitudinea igienică a spitalelor. Watanabe refuză să-şi sfîrşească zilele în spital, optînd pentru natură, unde şi moare, în oaza parcului creat din propria sa iniţiativă, destinată să-i „nemurească" numele. Elias, ce-i drept, face apel la „pietatea" celor vii (sănătoşi, în plină vlagă) şi apelează la răspunderea lor individuală, în sensul de a contribui la depăşirea „impasului" morţii, de a-l asista pe muribund nu doar cu ajutorul medicilor şi al personalului clinicilor, ci şi prin afectul celorlalţi semeni, vii. Complementar, dar şi depăşind viziunea lui Norbert Elias, secretarul nostru de primărie înţelege ca răspunderea individuală să fie asumată de însuşi cel care îşi cunoaşte sorocul morţii, printr-o acţiune extremă, ca împlinire a unei „ultime dorinţe". Astfel, măruntul ins japonez bolnav de cancer din anul 1950 îl contestă pe marele francez al anului 1850, Balzac: *„Nous mourons tous inconnus"* (*„Noi toţi murim ca nişte necunoscuţi" !*).

Se cuvine subliniat faptul că Akira Kurosawa nu marchează, prin istorisirea sa, o reconvertire religioasă a eroului său, prin care să se explice renunţarea la viaţa de voluptăţi din prima jumătate a filmului. Totuşi, aducînd evocarea faptei de bine a lui Watanabe în faţa altarului durat celor morţi, cineastul a ţinut să integreze episodul într-o datină respectată de toţi, de cei vii fireşte, pînă şi de ipocriţii colegi de birou şi de ierarhia primăriei sub apăsarea căreia a lucrat, cehovian, defunctul. Practic, elogiul colectiv adus mortului e inclus într-un ritual nu foarte îndepărtat de tradiţia ţăranilor de la noi, atunci cînd se află în priveghi (să recitim paginile sugestive ale lui Pavel Dan) şi cînd, printre altele, sînt rezumate momentele-cheie ale biografiei celui întins pe năsălie, aşa cum înţelege, în zona de manifestare a filmului, Pasolini, în legătură cu realizarea unei rapide sinteze a vieţii sale, prin moarte. Dincolo de această sinteză pragmatică, Akira Kurosawa se mişcă liber în caracterizarea personajelor sale, a liniei de conflict, interior şi exterior, pe care o pune în lumină. S-a scris despre *Ikiru* că este, poate, cel mai frumos film japonez de după război, sau, aşa cum l-a definit revista „Quarterly of Film, Radio and Television", *„unul dintre cele mai mari filme ale timpului nostru"*. Ca întotdeauna în asemenea împrejurări, e greu de aderat la judecăţi atît de peremptorii, după cum la fel de greu devine a le respinge. Cert se arată, în schimb, faptul că *„niciodată ca în acest film, Kurosawa nu şi-a desfăşurat întregul său umanism"*, cum afirmă Anderson şi Richie, motivînd în continuare: *„E o operă discursivă, lungă şi variată, plină de întorsături şi de schimbări ; trece de la un climat la altul, de la prezent la trecut, de la tăcere la o bubuitură asurzitoare: şi totdeauna în modul cel mai puţin confuz şi mai fascinant. Meritul său cel mai mare stă, probabil, într-o tehnică cinematografică extrem de vitală. De bună seamă,* «A trăi», *împreună cu cele două filme ale lui Kinoshita,* «O tragedie japoneză» *şi* «Iubirea pură a lui Carmen», *demonstrează că atunci cînd vor, regizorii japonezi ştiu să facă filme care, în materie de dinamism, nu au nimic de invidiat celor din tot restul lumii"*. Este exact ceea ce a afirmat şi Kurosawa în citata prefaţă din 1959, de luat în seamă, însă cu condiţia unei riguroase circumscrieri istoriste.

Trebuie admis că autorul japonez şi-a descoperit o avantajoasă „pîrghie vizuală", iar alegerea secretarului de primărie ca simbol şi ca purtător de mesaj nu numai că

nu e întîmplătoare, ci acoperă o suprafaţă „caracterială" tipică: dacă ar fi fost preferat, de pildă, un mic negustor, sensurile s-ar fi modificat, iar despre un muncitor nici nu ar fi putut să fie vorba, fiindcă acesta face ceva, în viaţă, nu dă senzaţia de sterilitate pe care o degajă, în schimb, birocraţia, tocirea mînecuţelor într-o monotonă repetare de gesturi, de altminteri atent sugerată de Kurosawa în numeroasele scene de mînuire a hîrţoagelor, a dosarelor (unde timpul e dilatat din cale afară prin adausul de repetate, interminabile plecăciuni dictate de galateul unei specifice politeţi japoneze). Pe scurt, nicăieri mediocritatea „calităţii" vieţii nu e mai autentică decît într-un birou de funcţionari ai administraţiei. Cînd Watanabe, respectabil pînă atunci, se azvîrle cu capul în jos în promiscuitatea destrăbălării — treaptă pe care se împrieteneşte la toartă cu un boem „artist", existenţă oarecum paralelă —, onorabilul funcţionar, reacţionează, în primul rînd, la propria mediocritate, la propria lipsă de relief social, amăgindu-se că le-ar putea depăşi printr-un impuls iraţional. (Zece ani mai tîrziu, în 1962, Agnès Varda împrumuta eroinei sale din *Cléo de 5 à 7* un impuls asemănător, dar naraţiunea franţuzoaicei apuca o altă direcţie, transformîndu-se, cum s-a spus, într-un *„emoţionant poem de dragoste şi moarte")*. Evident, în această primă parte, eroul nu e animat de nici o idee nobilă, el vrea doar să „petreacă", „să-şi trăiască viaţa" (compensator), „să fie fericit". E ceea ce confirmă Kurosawa însuşi — atît de supărat, de obicei, că *„presa născoceşte semnificaţii străine filmelor mele"* — în legătură, îndeosebi, cu *Ikiru*: *„Dacă îmi examinez obiectiv filmele, cred că am vrut întotdeauna să răspund unei întrebări: de ce fiinţele umane încearcă să fie mai fericite?* «A trăi» şi «Mărturie despre o fiinţă omenească» *vor să ofere o explicaţie acestui fapt..."* Ce face, sau, mai exact, cum face Kurosawa atunci cînd dă, filmic, asemenea explicaţii, la această întrebare (inconştient) gramsciană?

Akira Kurosawa, care împlinea patruzeci şi doi de ani cînd lucra la *Ikiru*, ar merita din plin — în ciuda sau tocmai în virtutea formaţiei sale de pictor şi de studios al artelor figurative — supranumele de „regizor-inginer", într-atît de mare e interesul său pentru tehnicile şi mecanismele cinematografului, un interes ce poate părea oarecum scop în sine, cum cred Anderson şi Richie; tot ei, însă, recunosc că ţelul ultim în numele căruia sînt domesticite şi dominate mijloa-

cele tehnice este acela de a da expresie nuanțelor psihologice, adevărului complex al vieții sufletești. Fenomenul constituia o noutate în istoria cinematografului nipon, obișnuit cu alte măsuri și cadențe: *„Mulți zic că adevăratul stil japonez e simplitatea cea mai absolută, dar eu nu sînt cîtuși de puțin de acord cu aceasta“*, declara Kurosawa, și, într-adevăr, filmele sale au o grosime psihologică, și nu numai psihologică, mai rar întîlnită în cinematograful țării sale. Așadar, cîtă stăpînire autoritară a mijloacelor de expresie, atîta expresie, ar putea să sune — camilpetrescian — deviza lui Kurosawa, încă de la începuturile carierei sale de cineast. Despre o asemenea necesitate a vorbit regizorul în eseul despre „defectele fundamentale ale filmelor japoneze“, cerut ca probă pentru a fi angajat de PCL, Laboratoarele Fotochimice (așa cum studiourile din Budapesta, în anii '60, au produs documentarul-eseu satiric *De ce sînt proaste filmele ungare?*). În activitatea sa practică, înaintea scenariului — minuțios controlat și finisat — Kurosawa așază, cum era de așteptat, *montajul*. Și nu încape nici o îndoială, tocmai montajul e trăsătura definitorie pentru arta lui Kurosawa, deși nu singura, izolată, ci în strînsă legătură cu anumite modalități de turnare. Căci problemele montajului sînt anticipate, implicate și uneori chiar rezolvate prin „metoda“ lui Kurosawa de a filma cu mai multe aparate, concomitent, ceea ce explică mai convingător de ce regizorul folosește, de regulă, zece metri de peliculă pentru a păstra unul singur (1/10 e raportul dintre cadrele „trase“ și cele „montate“). Procedînd în felul acesta, ne comunică Anderson și Richie, Kurosawa e convins de posibilitatea obținerii unei atmosfere și a unui ton adecvat, și, așa cum subliniază el însuși, *„de a-i surprinde pe actori în momentul cînd randamentul lor e maxim, ceea ce se întîmplă, în mod obișnuit, numai o singură dată. Filmînd aceeași scenă prin deplasarea continuă a unui singur aparat, se pierde naturalețea, iar tonul fundamental se schimbă de la un cadru la altul, după timp și împrejurări“*. Felul propriu de a proceda al cineastului japonez are, pînă la urmă, un singur țel: acela de a povesti cu o forță psihologică organic topită în imagini, adică de a-și răspîndi, făcînd-o să pătrundă în conștiința privitorilor, „tema“, ideea centrală a întregului spectacol filmic, pe scurt: „mesajul“. Demnă de reținut e încredințarea lui Kurosawa că *„fiecare regizor repetă mereu aceleași lucruri“*, admițînd că și el face unul și același lucru, fără

contenire. Parcă l-am auzi pe Joyce: *„În inima unui om nu e loc decît pentru un singur roman; chiar dacă scrie mai multe, este vorba de unul și același, mascat în mod artificial prin alte cuvinte"*; sau, parcă l-am auzi pe Visconti, răsturnînd oarecum raportul, dar susținînd același adevăr: *„Fiecare dintre filmele mele ascunde un altul: adevăratul meu film, niciodată realizat, despre Viscontii de ieri și de azi"*. (Iar criticul, fie și cinematografic, nu publică și el, oare, mereu aceeași carte, în orizontul aceleiași „poetici personale", atunci cînd o are?)

În *Ikiru*, oricum, montajul e suveran, aș zice chiar tiranic și ostentativ suveran, tocmai pentru că, începînd cu acest film, Kurosawa va efectua nemijlocit, personal, montajul tuturor operelor sale. Mulți critici se simt chemați să admire efectele creatoare ale acestui „element constitutiv al unei opere cinematografice", prin care se obține nu numai „o povestire *coerentă*, ci și *un maximum de afectivitate* comunicativă" (Eisenstein), în cazul anume al lui *Ikiru*, cu precădere în cea de-a doua parte, a *flash-back*-urilor. Mie, dimpotrivă, acestea din urmă mi se par tratate cu un anumit simplism, conținînd motive de intonație strict informativă, în care însuși eroul se înfățișează oarecum estompat și impersonal, pe cînd, în prima jumătate, montajul este realmente creator de viață, de mișcare, de realitate dinamică. O demonstrează și o confirmă, cred, chiar și vitalitatea cognitivă a imaginilor: rareori se pot culege, dintr-un film, atîtea „știri" despre orașul japonez, despre strada acestuia, într-o succesiune rapidă și, deopotrivă, echilibrată pentru economia expresiei. Dar această vitalitate aparține înseși populației tokyote de la începutul anilor '50, dacă strada poate fi considerată și acceptată ca semn, ca sursă documentară a „tumultului" general, deci și a celui „interior", individual. Funcționarul, căruia Takashi Shimura îi împrumută „fizicul rolului", chipul și silueta, este, poate mai curînd decît o plăsmuire cehoviană sau chiar car. gialeană, una mușatesciană: în *O noapte de pomină* (regia Ion Șahighian, 1939), film întors spre alte tîlcuri, nu e, oare, funcționarul jucat de Timică un frate bun al secretarului de primărie Shimura? Firește. Kurosawa e foarte departe de a crede că japonezul s-a născut funcționar, cum crede despre români Tudor Mușatescu, dar în veselia „programată" a celor doi protagoniști, aparent atît de îndepărtați, se poate citi, pînă la urmă, o sursă, o izvodire comună. Poate că forțez, uneori, analogiile, dar

caut și încerc imense satisfacții în a întîlni, pretutindeni în lume, o omenire, dar și o omenie, foarte asemănătoare (ba chiar identice, poate). Într-un faimos documentar televizual, dedicat oceanului, Folco Quillici susținea — ca pe o concluzie peremptorie, bazată pe un proces de cunoaștere amănunțit în profunzime — identitatea, egalitatea, omogenitatea perfectă a pescarilor de pe întreg globul: îndeletnicirea, uneltele și tehnicile acesteia duc inevitabil la asemenea similitudine și unitate. Dar țăranii, „cultivatorii direcți" ai pămîntului? Nu seamănă, oare, pînă și fizic, între ei, cel puțin în locurile unde cresc grîul și porumbul? Tot așa, mă îndeamnă gîndul să cred, se aseamănă funcționarii, impiegații, „birocrații" de pe întreg mapamondul, dincolo de nuanțe neglijabile. De aceea, Watanabe e exponențial, și nu mi-e deloc greu să văd în el un Umberto D. înainte de pensionare.

Montajul lui Kurosawa — fără a fi și unul al „atracțiilor" — e rapid, de aici intensitatea aristotelică a numărului de ipostaze, de „trăiri": într-adevăr, Kurosawa înțelege titlul (și tema) filmului său inclusiv sub forma infinitivului lung, *trăire*. Aceasta e prezentă mereu, oricît de fragmentar, oricît de fugar, în toate fotogramele peliculei, fie atunci cînd, la policlinică, funcționarului i se dezvăluie diagnosticul fatal, anticipat cu lux de amănunte în relatarea unui alt bolnav, fie — mai ales — în vîrtejul deboșării, viziune sugestivă a căderii pe un plan inclinat, întreruptă tranzitoriu de întoarcerile acasă ale protagonistului, acolo unde acesta se lovește de opacitatea fiului și a nurorii sale, sau de întîlnirile cu o fată, doar aparent dispusă să-l înțeleagă. (Apropo de „înțelegere": în *Filme de neuitat*, Ed. Meridiane, 1972, D. I. Suchianu atribuie „neîmplinirea" umană a eroului central din *Ikiru* incapacității acestuia de a-și arăta iubirea față de propriul fiu, Mitsue; socotesc că problema are două capete: nu e vorba, oare, și de o aceeași incapacitate din partea fiului, adică de o absență a „educației sentimentelor"? Oricum, îndreptățită e concluzia lui Suchianu: *„De mult n-am întîlnit o poveste așa frumoasă" !*).

Nu poate fi trecut sub tăcere, însă, faptul că Akira Kurosawa rezolvă printr-o elipsă, ba chiar printr-o cezură netă, trecerea protagonistului de la o stare de dezintegrare morală, la una contrarie, constructivă, de generoasă înălțare și răscumpărare. De un asemenea *hiatus* va scăpa Bergman în *Fragii sălbatici*, deși apelează și el, slavă cerului, la numeroase

„retrospecții", și, cu atît mai mult, De Sica și Zavattini, care, tot slavă cerului, nu recurg deloc la asemenea procedeu, narațiunea lor fiind mereu omogenă în raport cu ea însăși. În orice caz, partea a doua a lui *Ikiru*, foarte interesantă și instructivă prin analiza grupului de la „priveghi" sau pomană, mi se pare mai puțin elocventă și persuasivă în episoadele de evocare a gesturilor răposatului, poate cu excepția unui moment de poezie (citat și de D. I. Suchianu): atunci cînd, în evocarea polițistului, de serviciu în noaptea morții lui Watanabe, modestul slujbaș, văzîndu-și visul cu ochii, se dă, în lumina lăptoasă a nopții, într-unul din leagănele parcului pentru copii, și cîntă: *„Fetelor, iubiți cîtă vreme obrazul vostru n-are zbîrcituri. Sărutați atîta timp cît părul vostru nu e încă alb..."*

Nu mai puțin adevărat e că, și în această a doua jumătate a filmului său, Kurosawa se dovedește un maestru autentic al montajului din bucăți scurte și — cu toate că gustul de azi, fără a-l respinge integral, preferă construcțiile fotodinamice cu o respirație mai liberă — felul acesta de a tăia și lega cadrele între ele devine efectiv, după cum s-a scris, stil: un stil personal și, concomitent, unul japonez, național, pentru că între ritmurile vieții tokyote și cele ale filmului se stabilește o armonioasă relație nu atît de sincronizare, de imitare pedestră, naturalistă, cît de interpretare, de ezoterică introducere, prin artă, în cifrul sufletesc al unui popor (chiar dacă, la el acasă, Kurosawa a fost considerat *„cel mai puțin japonez dintre regizori"!*).

Totuși, în pofida unui entuziasm aproape general, nu m-aș încumeta să susțin că *Ikiru* e o capodoperă: îi lipsește, pentru a fi așa ceva, omogenitatea structurii și aura specifică. Filmul, e drept, nu datează, poate fi văzut cu interes mereu proaspăt, însă elementele de descriere sau numai de sugerare a „spiritului vremii" sînt, fie și parțial, caduce: ne atrag atenția și curiozitatea ca document, dar trag povestirea înapoi. Din acest ultim unghi, episoadele din partea a doua par mai „abstracte", deci mai durabile, deși relativ schematice. *Ikiru* rămîne, însă, o operă de artă evocînd prezentul cu o considerabilă forță de atracție, prin umanismul profund al autorului, transfigurat și încredințat aproape exclusiv grăitoarei „măști" a lui Takashi Shimura: cel puțin din partea publicului nostru, acest interpret e perfect asimilabil, ideală figurină tudormușatesciană, cu un specific spor, insular, de dramatism. În persoana secretarului

administrativ Watanabe e concentrat, pînă la disperare, efortul de a depăşi propria mediocritate, dar şi mediocritatea (nesimţită) a unor semeni, şi am văzut în ce fel: prin generoasa năzuinţă venită din tradiţie — dar dintr-un propriu, laic, imbold — a obţinerii unui dram de nemurire printr-o faptă socialmente interesantă, adică în folosul colectivităţii, concretă, pozitivă, non-egoistă, aproape exemplară, „model de viaţă". Totodată, înduioşătoare, această acţiune, vine tocmai de la un anti-erou, ferit de ridicol prin autenticitatea trăirilor sale, în orice împrejurare. Ştim, însă, cu toţii, că o operă nu poate fi „frumoasă", adică „de artă", numai datorită conţinutului ei moral: se cere şi perfecţiunea formei. Dar forma este însăşi opera, în care conţinutul s-a topit pînă la o totală identificare. Kurosawa o realizează, făcînd din montaj mijlocul-principe de expresie, deşi, după opinia mea, fragmentările, oricît de strict controlate, aduc o anumită ştirbire unităţii totalizante pe care o presupune capodopera. Ceea ce nu înseamnă că *Ikiru* nu ar fi demn să fie considerat drept „cel mai frumos film japonez, poate, de după război". Mai frumos decît *Rashomon*, care e anterior, din 1950? Mă îndoiesc. Nu mă îndoiesc, în schimb, că prin *Ikiru* s-a lansat, închis într-o sticlă plutind pe oceanul lumii, unul dintre mesajele cele mai preţioase ale cinematografului nipon: depăşirea egoismului mărunt şi meschin, depăşirea mediocrităţii unei vieţi fără noimă creatoare şi încă într-un moment-limită, de cumpănă supremă: în pragul morţii, cu deplina ei conştiinţă. Nu multe sînt semnele (cinematografice) asemănătoare, care să ne ajute să trăim (tocmai), să nu ne resemnăm şi să nu renunţăm la condiţia superioară de om (minte şi inimă), redobîndindu-ne încrederea în viaţă chiar şi cînd ne înspăimîntă desprinderea de ţărmurile ei...

## „Fragii sălbatici"

Despre o aceeaşi iminenţă a morţii şi despre atitudinea asumată în proximitatea acestui fenomen natural povesteşte şi *Fragii sălbatici* (1958), unde eroul nu mai este un anonim funcţionar (aparent tăiat în afara istoriei, ca şi negustorul de zarzavaturi al lui Fassbinder), ci un „mare intelectual" (în accepţie gramsciană), un profesor universitar cunoscut, un medic strălucit, ceea ce schimbă, într-o măsură, datele

confruntărilor și ale evocărilor, fiindcă „vîrsta a treia" se hrănește precumpănitor din trecut, din amintiri, aceeași „temă a bătrîneții" apărînd încă din 1953 în opera lui Bergman, ne avertiza Sadoul, adică în *Noaptea saltimbancilor*. Amintirile (eroului însuși de data aceasta, nu ale celorlalți despre el, ca în *Ikiru*) : iată o punte care ne înlesnește trecerea spre existențialismul religios al lui Sören Kierkegaard, cu acerba sa polemică antihegeliană, reper pentru toate exegezele dedicate pînă acum operei lui Bergman, „ateismului său religios". Ce ne comunică Kierkegaard relativ la amintiri? „*Amintirea e ca o haină uzată, oricît de frumoasă ar fi, nu o mai poți îmbrăca, nu te mai cuprinde. A merge înainte, adică* r e p e t i ț i a, *e o haină ce nu se poate toci, ea nu strînge și nici nu e largă ca un sac, ci se mulează ușor pe trup. Cine vrea doar să-și aducă aminte, e un voluptos. Cine dorește* r e p e t i ț i a *e om, cu atît mai demn de acest nume, cu cît și-a propus-o cu mai multă vigoare*". În care dintre aceste două categorii intră bătrînul profesor Isaak Borg? Desigur că, rechemînd în memorie diverse episoade ale adolescenței și ale tinereții, el e un voluptos; dar „visele" sale, nu amintirile propriu-zise, îndoaie într-o măsură rectilinearitatea sentinței: încă de la începutul filmului, Everard Isaak Borg, în vîrstă de șaptezeci și opt de ani, se visează mort: dintr-un sicriu căzut de pe platforma unui dric ce înaintează spre o zonă necunoscută a orașului, iese o mînă, însăși mîna lui, și caută să-l tragă după ea. Acest prim vis, observă Aristarco — în capitolul *La solitudine ontologica in Dreyer e Bergman*, din fundamentalul său studiu *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, 1965 (*Solitudinea ontologică la Dreyer și Bergman*, în *Dizolvarea rațiunii. Discurs despre cinematograf*), poate fi interpretat exclusiv în sens psihanalitic (freudian), ca mijloc de a înfrînge egoismul prin cunoașterea propriului subconștient. Dar asemenea vise, cu osebire cel evocat, pot reprezenta — în intenția lui Bergman — un semn sau „ca să spunem așa, mijlocul unei Entități superioare". După același Aristarco, protagonistul din *Fragii sălbatici* e supus unui proces în care se cunoaște capul de acuzare: egoismul; ca și verdictul: solitudinea. Totuși, s-ar părea că Bergman ar vrea să ofere, să indice măcar o soluție a acestei problematici fundamentale a operei sale. Într-adevăr, soluția stă în faptul că Isaak Borg, la capătul zilei sale celei mai lungi, cea din urmă, dobîndește conștiința propriului „păcat", a „falsului diag-

nostic pus propriei vieți". E vorba, în esență, de găsirea sentimentelor — *„nu regăsirea lor*, notează subtil Aristarco, *păcatul său e originar"* —, de spargerea crustei însingurării, de înlocuirea siniubirii cu căldura afectelor și, în trena acelorași impulsuri, în sfîrșit, simplu omenești, *„de a se apropia cu simțăminte noi de nora și de fiul său,de a înfrînge teama și egoismul ce-l despart pe bărbat de femeie, neînțelegerea lor reciprocă, și de a oferi posibilitatea unei noi vieți, cea care e pe punctul de a se naște și pe care fiul* [lui Borg]*ar vrea s-o nege prin avort"* (avortul, fiind o chestiune deosebit de acut resimțită în lumea protestantă a Scandinaviei). Așadar, — „își murmură în mustăți" Aristarco — *„posibilitățile lui Isaak, din abstracte par să devină concrete"*, transformate, adică, în acțiuni omenești, nu doar „științifice", frigide, reci-profesorale. Apoi, criticul italian se afundă într-o aporeică discviziție pe temeiul unor citate din Kierkegaard, pentru a ajunge, în final, la concluzia că nu e foarte limpede dacă fiul profesorului, deși își iubește soția, își va da consimțămîntul la nașterea copilului. Pe de o parte. Pe de altă parte, nu se știe dacă nu cumva Bergman își însușește confesiunea lui Thomas Wolfe (făcută în tetralogia sa autobiografică: *„Propriul sentiment al vieții se întemeiază pe solida convingere că solitudinea nu e cîtuși de puțin ceva rău sau singular, ceva particular numai mie și altor cîtorva oameni singuratici, ci însuși faptul ineluctabil, central, al existenței umane"*. O solitudine, într-adevăr, ontologică, departe de aceea a leopardienei *La vita solitaria* sau de aceea din *Singurătate* a lui Eminescu, tocmai pentru că și poetul din Recanati, și cel din Ipotești, au fost „oameni cu calități", nu ca musilianul Ulrich, „om fără calități", de care Aristarco îl apropie, în schimb, pe Isaak Borg. Leopardi și Eminescu își umplu singurătatea cu chipul iubitei (*„...Deșarta casă / Dintr-odată-mi pare plină, / În privazul negru-al vieți-mi / E o icoană de lumină"*), în timp ce Isaak Borg, kierkegaardianamente, se căiește. Speranța de viață — al cărei nume e femeie, nora care stă să nască un fiu — să rămînă, oare, în conștiința bătrînului universitar o non-speranță? E o interogație pe care el însuși, presupun, nu și-o mai exprimă: în secvența finală, fiul Evald vine la tatăl său să-i spună noapte bună, iar după ce profesorul s-a și culcat intră nora, Marianne, care îl îmbrățișează și-i zice „Te iubesc" sau „Mi-ești drag". Bătrînul se gîndește la

copilărie. Își revede părinții, fericiți, printre pescari, pe malul unui lac. Adoarme...

Adoarme împăcat, am putea spune, de îndată ce știe că a dat la o parte și a lăsat în urmă comodul, egoistul său „neamestec" *(„Nu mă vîrîți în ciondănelile voastre de familie")* și a adus, cu propria sa comprehensiune, o reînnoită seninătate între fiu și noră. Nu mai e vorba de a recupera inocența (fie și egoistă) simbolizată de frăgar, de „fragii sălbatici" culeși, în amintire, împreună cu verișoara Sara. Inocența dintîi a fost pusă în raport cu cultura (în cazul lui Borg, preponderent „științifică"), iar acest nou raport mediază trecerea spre un moment mai înalt, care nu mai e, cu siguranță, „inocent", dar deschide omului calea răscumpărării, a obținerii unei avuții spirituale, a unui umanism integral. Fiindcă, deși scrie în revista lui Aristarco, afirmînd (la zece ani după apariția *Fragilor sălbatici* și a *Chipului)* că „ateismul religios" îl conduce pe Bergman spre o sufocare tot mai hotărîtă și spre un reflux al instanțelor umanist-problematice, — Guido Oldrini în *Reflusso del problematicismo nell'ultimo Bergman (Refluxul problematismului în ultimul Bergman*, „Cinema Nuovo", nr. 202) recunoaște caracterul pozitiv al tematicii și existențialismului bergmanian din prima recoltă de filme: *„Tentația existențialistă și irațională a distrucțiunii oricărui umanism este, de bună seamă, prezentă la Bergman, atît prin rădăcinile istorico-sociale ale formației sale, cît și prin predilecțiile ideologice ale culturii și artei sale, dar ceea ce îi constituie originalitatea (și măreția) este că luptă și iese chiar biruitor, pînă la un punct, împotriva acestei tendințe; și că operele sale se opun totalei disoluții a omeniei omului, lasă spațiu unei lumi de valori, viguros umană, resping (tot pînă la un anumit punct) ispita iraționalistă"*. Aceasta e natura, orice s-ar spune, ambiguă a umanismului bergmanian. O ambiguitate, o „bipolaritate" recunoscută de însuși cineastul suedez, pe care Georges Sadoul ținea morțiș să-l „laicizeze", să-l tragă departe de fascinația teologic iraționalistă a lui Kierkegaard și a dialecticii acestuia, profitînd și de o declarație publică a lui Bergman: *„Că-s credincios sau că-s necredincios, păgîn sau creștin, vreau să fiu unul dintre artiștii catedralei ce se înalță pe întinsul cîmpiei, fiindcă o parte din mine însumi va supraviețui în totalitatea triumfătoare, dragon sau demon, nu-mi pasă"*. (Și, nu întîmplător, un critic din

țara cineastului, Jörn Donner, în chiar titlul unui studiu, i-a înmănuncheat filmele sub pecetea diavolului.)

Aidoma protagonistului din *Fragii sălbatici* — de altfel regizorul și-a recunoscut întotdeauna inspirația autobiografică —, lui Bergman parcă îi e jenă, într-o lume modernă, să-și dea pe față religiozitatea și, în orice caz, el (fiu de pastor) respinge credința socăcită de pastori protestanți. Dar, profitînd de vîrsta, de venerabilitatea și prestigiul profesorului Borg, autorul se ascunde pe după piersic atunci cînd e întrebat ce gîndește despre disputa dintre studentul în medicină, Viktor, și studentul în teologie, Anders, cel dintîi susținînd că religia e opium pentru a calma durerile, cel de-al doilea admirînd natura și atribuind-o unui „izvor etern":

„VIKTOR: *Dumneavoastră ce credeți, domnule profesor?*
ISAAK: *Dragii mei, mi-ați primi părerea cu o ironică indulgență, orice aș spune. De aceea, n-am să spun nimic.*"

Pe de altă parte, însă, intimitatea gîndirii lui Bergman poate fi și menajată. În prezentarea și analiza lui *Smultronstället* — în *100 film da salvare* — după ce arată că *Fragii sălbatici* e „*cel mai complex și mai bogat în motive culturale*" dintre filmele de pînă în anul 1958 ale lui Bergman, Fernaldo Di Giammatteo ocolește pînă și cea mai măruntă aluzie la problematica religioasă (filosofică) a filmului (nu e specializat în acest domeniu) și își întreprinde lectura în cheie psihologică și socio-estetică: „*Mereu autobiografic, în forme cînd aluzive, cînd directe,* [Bergman] *expune cu o impecabilă rigoare obsesii și probleme care, iscîndu-se din întortochieturile psihicului, sfîrșesc prin a reflecta neliniștile unei clase (burghezia) și ale unei țări (Suedia), căreia i-a fost dat să trăiască la marginile Europei, într-o condiție de izolare și bunăstare (simțite uneori, din optica luteranismului, ca o vină). «Marginalitatea» îi permite lui Bergman să facă uz, cu o detașată competență, de toate materialele nobile ale culturii occidentale; tema memoriei de derivație proustiană, tema alienării individului (angoasa kafkiană), analiza pulsiunilor inconștiente retrăite prin experiența suprarealismului (aici, secvența primului vis), «realismul magic» de matrice anglosaxonă (de la Christopher Morley la Thornton Wilder), recuperarea iraționalismului nietzschean. Din ceea ce are*

*specific al său (național), la toate acestea adaugă moștenirea lui Strindberg, iremediabila lacerare existențială produsă de apropierea-ciocnire dintre sexe*". După cum se vede — cu o informație corectă, pertinentă — fiecare și-o spune pe-a lui. Di Giammatteo, nevrînd să intre cumva în greșeală, nu suflă o vorbă despre Kierkegaard, se referă la Nietzsche și la Kafka (imensă descoperire a criticii franceze: Isaak Borg = I.B. = Ingmar Bergman, precum Joseph K = Kafka!), deși nu neglijează, totuși, matca luterană — mai exact, evanghelico-luterană —, amintește de suprarealism, dar nu de Freud, și de „realism magic", literar, în timp ce atît suprarealismul, cît și „realismul magic" se pretează, de data aceasta, mai curînd la trimiteri direct cinematografice. „*Suprarealismul e fotografia visului*", spunea Dalì și tocmai de pictorul spaniol și de compatriotul său, Buñuel, ar fi trebuit adusă vorba, ca și despre Hans Richter, Man Ray sau Cocteau, printre alții și înaintea altora: pînă și într-o cronică la *Zelig* al lui Woody Allen am întîlnit o conexiune cu personaje care „*au viciul de a umbla pe pereți, cum se întîmplă în unele filme ale lui Bergman*". În ceea ce privește „realismul magic", m-aș gîndi, eventual, tot în ambianța istoriei cinematografului, la japonezi, la un Mizoguchi, bunăoară (fără ca Bergman să-l egaleze, să ne înțelegem: după părerea mea).

Pe de altă parte, lui Aristarco i-au scăpat cîteva gesturi și atitudini ale lui Isaak Borg, care par a nu lăsa dubii asupra opțiunii sale „confesionale". După ce declamă, dacă nu intonează, „imnul religios suedez" citat, un fel de scandinavic *Cantico delle creature* franciscan (preluteran, deci, și de aceea mai solar: „*Ca poem de dragoste nu e tocmai rău*", admite Viktor), după ce refuză — abil, dar laș — să răspundă la întrebarea referitoare la propria sa credință, bătrînul profesor și medic își dă pe față starea: „Mă simțeam foarte vesel și într-o *dispoziție excelentă*", o dispoziție, o seninătate, deci, pe care i le-au inspirat replica dată prin priceasna sau chinonicul început cu „Unde este prietenul pe care îl caut pretutindeni?" Apoi, atunci cînd vine rîndul unui coșmar, adică atunci cînd Borg e pus — într-un alt vis — în situația clasică de a nu ști să răspundă la întrebările unui examinator: cine, oare, ar putea să fie antipaticul, terorizantul belfer, dacă nu *catolicul* Alman, ridicolul soț al și mai ridicolei Berit (cei care provoacă „evenimentul rutier" — cum se spune la radio —, adică aproape o cioc-

nire de automobile). Părtinirea lui Bergman e evidentă și se îndreaptă integral, în dauna staturii sale de artist laic-religios (departe, însă, de „religia laică" a lui Gramsci!) spre lumea sa protestantă, unde aceste „șopîrle" pot stîrni entuziasm, după toate probabilitățile...

Dar nu despre credința religioasă a lui Bergman se cuvine să dăm seama aici, ci despre arta sa, chiar dacă aceasta captează ecourile celei dintîi, ale unui anumit mod de a vedea lumea și oamenii. În acest sens, am urmat, încă o dată, îndemnul lui Guarnieri, ca *maître à penser*, care (în *L'intellettuale nel partito*, Intelectualul în partid, Marsilio, Venezia 1976) propune o deschidere comprehensivă față de pluralitatea opiniilor, menită să îmbogățească aria de intervenție a intelectualului comunist: *„Omul de cultură trebuie și poate să-și susțină propriile rațiuni, propriile temeiuri, cunoscînd, totuși, și stăpînindu-le, și rațiunile, temeiurile, care se opun celor proprii.* [...] *Îl vrem, adică, deschis tuturor sugestiilor, tuturor invitațiilor la asimilarea celor mai felurite cunoștințe, a celor mai felurite experiențe și propuneri, care ies, tocmai, dintre hotarele liniei de gîndire, ale ideologiei adoptate ca proprie"*.

Orice s-ar spune, *story*-ul lui Bergman, în *Fragii sălbatici*, e destul de banal și de schematic și cu prioritate didacticist, în sensul că nimic aproape nu e lăsat pe seama spectatorului, totul e dat mură-n gură: Borg e egoist, rece, și de aceea viața, lumea, „Entitatea superioară", îl osîndesc la pedeapsa cu solitudinea, stare pe care eroul încearcă să o răscumpere prin a înțelege, în sfîrșit, natura relațiilor dintre fiul și nora sa. Ciudat e faptul că nimeni, nici Aristarco, nici Di Giammatteo, nici Marcel Martin sau Kenneth Cavander ori Roger Tailleur, nu fixează procedeul fundamental, de ghid al componentei auditive, din *Fragii*: monologul interior. Și nu își dau, astfel, seama că tocmai un asemenea procedeu („proustian") îl ajută pe omul de teatru care este și rămîne Bergman să adune sub o aceeași boltă totalitatea povestirii sale, inclusiv rememorările de două feluri: *vis* și *amintire*. O povestire teatrală, scenică, în esență, de un didacticism luteran, care mi-a adus aminte atît de anumite apucături contemporane, cît și de tradiția inaugurată în artele figurative de „era" Luther, unde pictura, imaginea, nu mai erau suficiente, ci se cereau însoțite și repovestite cu cuvinte și interpretate în „legende" sau „didascalii" corpolente. Ceea ce pare rezultatul unui efort de aprofundare

analitică e schematizat în film chiar ca ecuație: vină-egoism și pedeapsă-solitudine; totul răscumpărat, pînă la urmă, prin recuperarea „inocenței" inițiale! Tema lui Bergman stă, așadar, în ceea ce vestgermanii din anii '70, cineaștii bineînțeles, dar nu numai ei, au numit „gerul" sau „înghețarea sentimentelor", aspirînd la un „dezgheț" prin re-umanizare. Simplu. Și tocmai de aceea, repet, interesul pentru *Fragii sălbatici* stă în forma sa, în expresia filmică, unde îi trebuie căutat farmecul. *Fragii sălbatici* — precum *Strigăte și șoapte* (1972) — poate fi socotit *„în aparența povestire a unei agonii înaintînd spre moarte, o silențioasă celebrare a vieții"*. Și tot ca în *Strigăte...*, *„forma devine destin, principiu născător de destine... Forma devine perspectivă, luare de poziție față de viața din care a izvorît, o modalitate a reconstituirii acesteia"*. În sfîrșit, se poate desigur afirma că *„încrederea lukácsiană în desăvîrșirea formală nu e străină de iubirea cu care Bergman celebrează vraja unei existențe... Reprezentarea formală dă glas (subțire, dar bogat) unui «Sehnsucht», dorului personajelor, și face din el o categorie ultimă și de nesuprimat a posibilităților vieții"* — Massimo Gallerani, în *L'anima e le forme nella scrittura di Bergman (Sufletul și formele în scriitura lui B.*, „Cinema Nuovo", nr. 255). Cum? Sub semnul solidei lui formații teatrale, prin dialog, firesc armonizat cu ritmurile obținute în montajul final, adică în raportul imaginilor cu *„a treia dimensiune imponderabilă fără de care filmul devine un mizerabil produs de fabrică"* (cf. cu traducerea din „Caietul de documentare cinematografică", nr. 3/1976: *„A treia dimensiune de o importanță vitală și fără de care filmul, odată terminat, nu este decît un produs industrial născut mort".)* Veritabilul „secret" al lui Bergman e, totuși, altul, după părerea mea; el rezidă în năzuința regizorului de teatru, care — la repetiții — poate trăi această bucurie, dar nu și în reprezentație: fața actorului văzută cu ochii, nu cu binoclul, de aproape. Desfătarea planurilor apropiate și a prim-planurilor, este un privilegiu unic al artei filmului: *„Mulți sînt regizorii* — se plîngea, pe bună dreptate, artistul suedez — *care au uitat că fața, chipul omenesc, constituie nucleul fundamental al muncii noastre*. Putem, desigur, să elaborăm o estetică a montajului, să imprimăm unor obiecte și unor naturi moarte, un ritm mirabil, să concepem studii ale naturii de o *frumusețe inegalabilă, dar prezența chipului uman e, fără îndoială, semnul ireductibil ce caracterizează cinematograful"*.

Într-adevăr, îl continui pe Bergman, *„prim-planul compus obiectiv, perfect condus și jucat* [de actor] *este mijlocul cel mai puternic de care dispune regizorul pentru a-și influența publicul.* [...] *Absența sau frecvența prim-planurilor caracterizează în mod infailibil temperamentul regizorului de film și gradul de interes pe care-l arată față de oameni"*.

Oricine pricepe, astfel, unde trebuie căutată și găsită esența umanismului lui Bergman în film, comparabilă cu aceea a lui Kurosawa. De altfel, amintitul Jörn Donner a și încercat să-i compare pe cei doi autori — aparent atît de diverși — și, cu deosebire, chiar în cele două opere avute de noi în vedere: *Ikiru* și *Fragii sălbatici*: «Fragii sălbatici» *este un film în formă de roman. El are unele asemănări cu opera de maestru a lui Akira Kurosawa,* «Ikiru» *(1952), pe care Bergman nu o văzuse* [de ce? !] *atunci cînd a lucrat filmul său. În* «A trăi» *acțiunea exterioară este în același mod aproape irațională. Elemente aparent disparate sînt legate laolaltă prin itinerarul de autoanaliză urmat de figura centrală. Bergman, ca și Kurosawa, eliberează filmul de dependența sa de lumea fizică, în scopul de a deschide, în schimb, zona infinit mai bogată și mai complexă a minții"*. Iată cum, prin și în arta filmului, se pot întîlni două civilizații, două culturi, ba chiar trei — dacă o adăugăm pe cea italiană, mediteraneană, din *Umberto D.* —, dar nu sub pecetea cu tot dinadinsul a stilului personal, ci sub mantaua de vreme rea a „vîrstei a treia". Căci, ciudat lucru, investigația, scrutarea unui bătrîn apare mai atrăgătoare și, pînă la urmă, mai fecundă: este răzbunarea ridurilor, a zbîrciturilor, a jignirilor timpului, care compun măști mai elocvente și mai variate, desenează topografii expresive mai pline de surprize și de tîlcuri. Cine s-ar fi așteptat la asemenea „victorii"? Să existe, oare, o „internațională a vîrstei a treia", sub emblema căreia oamenii din toate continentele să se adune mai firesc, să se recunoască mai ușor, ca ființe ale aceleiași specii? Și de ce Bergman însuși, la 40 de ani, s-a recunoscut și a ținut să se „reprezinte" sub înveșmîntarea unui octogenar? Numai pentru că se consideră altfel decît toată lumea? *„Se spune uneori că fiecare om își acumulează experiențele pînă la patruzeci de ani, iar după această vîrstă le comentează. În cazul meu, pot afirma cred, că tocmai contrariul e adevărat"*, susține Bergman.

Jörn Donner mai socotește și că *„tehnica filmului* «Fragii sălbatici» *este revoluționară și va dobîndi importanță pentru*

*arta filmului. Lipsa unei unităţi stilistice exterioare poate părea derutantă atît timp cît spectatorul nu s-a obişnuit cu gîndul că substanţa spirituală a «relegat naraţiunea realistă pe locul al doilea»*". S-ar zice că „marginalitatea" Suediei în raport cu Europa joacă renghiuri criticilor mai slabi de înger de la Stockholm. De unde pînă unde „*lipsa unei unităţi stilistice*", fie şi exterioare, în *Fragii sălbatici*, datorată discontinuităţii naraţiunii? Donner nu a văzut sau nici nu a auzit măcar de „revoluţionarul" *Citizen Kane?* Iar dacă tot am căuta o lipsă de unitate în filmul lui Bergman, aceasta ar fi de atribuit unei anumite non-omogenităţi a „portretului" lui Borg—Sjöström, destul de inegal în diversele ipostaze ale lungii sale zile de căinţă-izbăvire (şi nu mă refer la diversitatea voită, scontată de regizor). De exemplu, Borg, în maşină, alături de Marianne (Ingrid Thulin) expune, din profil, o anumită persoană, o anumită fizionomie, în timp ce, în final, văzut frontal, acelaşi erou dobîndeşte aerul şi aura unui alt om. Pînă la un punct, transformarea ar fi necesară, dar parcă aceasta aparţine, involuntar, şi operatorului Gunnar Fischer (ca şi, de altfel, în visul sau *flash-back*-ul cu verişoara Sara, în pădure).

Cu *Fragii sălbatici* („Ursul de aur" la Berlinalele din 1958), Bergman şi-a cucerit consacrarea internaţională, meritată desigur. Mai tîrziu, nu cu mult, Jean Béranger, în *La grande aventure du cinema suedois*, (*Marea aventură a cinematografului suedez*, Paris, Le Terrain Vague 1961), proclama, excesiv apologetic: „*Cu opera lui Ingmar Bergman abordăm paginile cele mai glorioase ale întregii istorii a cinematografului suedez... Ingmar Bergman îi surclasează, aşa mi se pare, pe cei mai valoroşi dintre confraţii săi, fiind nu numai un pictor şi un poet, ci deopotrivă un psiholog, dotat cu o rară subtilitate. Este, fără îndoială, împreună cu Cocteau — pentru care nutreşte, de altfel, cea mai vie admiraţie — unul dintre primissimii mari autori compleţi cu care se poate mîndri a şaptea artă*". Asocierile lui Béranger vorbesc de la sine: compania lui Cocteau e ilustră, dar nesemnificativă. Bergman nu trebuie lăsat în această tovărăşie, inventată de un anume şovinism cultural francez, ci adus aproape, în perspectivă cinematografică, nu atît de Visconti, om de teatru şi el, sau de Fellini şi Antonioni, cît de Vittorio De Sica, mai uman şi mai artist decît el! Da, oricît ar indigna pe unii această afirmaţie: mai uman şi mai artist cel puţin în capacitatea de a vorbi direct, fără

artificii și procedee (fie și filmic „specifice"), despre oameni și despre sufletele lor, mai ales despre cele necăjite. Vom coborî, deci, din zona ceţurilor nordice — în ultimă instanţă triste, mîhnitoare — în direcţia Mediteranei însorite, așa cum a făcut-o cu dor un Ibsen (nu un Bergman, din păcate, care nu a descins, idealmente și „productiv", decît pînă la München, municipiu și capitală de land cu episcopie luterană).

## „Umberto D"

Am ajuns, cu alte cuvinte, la cel de-al treilea film al „vîrstei a treia" și poate cel mai reprezentativ: *Umberto D*, care încheie unul dintre anotimpurile cele mai strălucite ale cinematografului universal, neorealismul, precum și un triptic în producţie proprie al lui De Sica (după *Hoţi de biciclete* și *Miracol la Milano)*, avîndu-l alături pe nedespărţitul, pînă atunci, Cesare Zavattini, ca personalitate unică a cinematografului italian: mentor, „teoretician" și, în același timp, „victimă" a neorealismului. Martir chiar, fiindcă, repet, abia după un apostolat de o jumătate de secol, i s-a oferit ocazia — și aceasta ciungă, parţială — de a debuta ca regizor, ca autor autonom al unui film, la televiziune, la Rai—TV, cu *La veritàaaa* (Adevăăăărul, 1982), lucrat cu o sărăcie de fonduri care mi-a adus în minte o poezioară în dialect a lui Zavattini însuși, în dialectul ţăranilor romagnoli printre care s-a născut și a crescut, pe cursul inferior al văii Padului:

*„Am văzut o înmormîntare*
*atît de săracă*
*încît nu era nici*
*mortul în sicriu.*
*Lumea în urmă-i plîngea,*
*plîngeam și eu*
*fără să știu de ce,*
*în mijlocul ceţii."*

Cu toată admiraţia pentru acest literat (de mîna a doua, și tocmai de aceea, cineast și scenarist de mîna întîi), mereu tînăr și acum, la 85 de ani, plin de idei și de iniţiative, să ne întoarcem spre ultima sa contribuţie decisivă la grandoarea cinematografului din patria sa, *Umberto D*.

În raport cu *Ikiru*, poveste a unui funcţionar pe care iminenţa morţii îl precipită în plină senilitate; în raport cu

*Fragii sălbatici*, poveste a unui medic ilustru, aproape octogenar, „bine situat", dacă nu bogat, — *Umberto D* e clădit în jurul figurii (implicit al problematicii) poate celei mai tipice, emblematice chiar, pentru „vîrsta a treia": pensionarul. Nici japonezul Watanabe Kanji, nici profesorul Isaak Borg nu au grija banilor, iar sursa solitudinii, a izolării în care viețuiesc, la un moment dat, este, cu precădere, una morală. Suedezul, cel puțin, o are pe Agda, bătrîna, credincioasa și prompta „chelăreasă", în timp ce pe Umberto *D.*, gazda — care vrea să-l scoată din locuință pentru neplata chiriei — îl repede arogant: *„Servitoarea eu o plătesc. Dacă vrei apă caldă, ia-ți o servitoare!"* Că în lumea noastră europeană imensa majoritate a bătrînilor de la oraș trăiește din pensie e o regulă strictă. Astfel, perspectiva din care Vittorio De Sica și Cesare Zavattini cuprind „tema" filmului lor e favorizată — și nu doar statistic — deoarece tocmai în lumea pensionarilor întîlnim cele mai multe și mai caracteristice trăsături ale omului bătrîn. Dar ce este un pensionar, un om bătrîn? *„Bătrînii put, zicea odată un copil. T are mă tem că, despre bătrîni, aceeași părere o au mulți dintre cei ce nu au rostit niciodată o asemenea propozițiune plină de cruzime. Exagerez? Vreau să vă istorisesc povestea unui bătrîn și sper că la sfîrșit nu o să-mi spuneți că am născocit-o. Se numește Umberto D.*, *are șaizeci de ani (de fapt, în film are ceva mai mulți, dar încă din datele fazei scrise, ale scenariului, apare clar lucrul acesta) și un chip surîzător, pentru că iubește viața...*" Așa începe „subiectul" lui Zavattini, iar „primele însemnări pentru scenariu" se încheie, ca într-un fel de sinteză, cu propozițiunea eliptică, fără predicat: *„Amor vitae* al lui Umberto". Și într-adevăr, sub semnul acestei „devize", a iubirii de viață, se cuvine să fie citit întreg filmul, ca și tîlcul său cel mai profund. Tîlc ce prinde contur încă din justificarea titlului: *„Mi-a venit în minte* — mărturisește Zavattini — titlul «Umberto D», *după cum mi-ar fi putut veni și «Antonio D.». Am încercat, apoi, să-l justific într-o foarte scurtă scenă pe Capitoliu* [astăzi, primăria Romei], *în care Umberto trebuie să-și spună numele și prenumele, demonstranților ce-l aleseseră, la întîmplare, dimpreună cu alți patru sau cinci, spre a intra la primar și a protesta în numele proprietarilor de cîini obligați să plătească taxe prea piperate; iar Umberto răspundea, modest:* «Umberto Domenico Ferrari... dar puteți scrie Umberto D. Ferrari... ajunge». *Cînd am înlocuit cortegiul proprietarilor de cîini*

*cu un cortegiu al pensionarilor, legîndu-mă astfel mai strîns de ideea subiectului, am plasat o situație aproape identică la spital, unde cei care făceau greva foamei culegeau semnături de solidarizare ; de fapt, bătrînul răspundea agitaților adunători de asemenea semnături :* «Ajunge Umberto D. Ferrari». *Numai că această grevă a constituit una din importantele tăieturi pe care De Sica și cu mine am hotărît să le operăm după turnarea filmului. Și în acestă privință, înțelegerea dintre noi a fost promptă și perfectă, ca întotdeauna.* «Umberto D.» *reprezintă o nouă și fericită etapă a mai mult decît decenalei colaborări cu acest mare regizor, căruia îi datorez norocul de a-mi fi văzut realizate cele mai fericite inspirații cinematografice*". Și *Umberto D.* avea să rămînă, într-adevăr, ultima mare realizare a faimosului cuplu Zavattini—De Sica și cred că e o obligație a criticii, astăzi, să spună răspicat ce datorăm scenaristului sau — mai bine zis, după propriul său *credo* — autorului de „faze scrise" și extraordinarului animator care e Zavattini, și ce datorăm artistului De Sica. Într-o convorbire avută la București, în noiembrie 1971, cînd cineastul italian venise să asiste la o primă audiție absolută a unei cantate de Manuel De Sica, fiul său — cineastul mi-a spus, metaforic, că pentru el colaborarea cu Zavattini a fost/este precum caputinerul bine amestecat: nu se mai știe cît e cafea și cît e lapte sau frișcă. Ba se știe, aș îndrăzni să susțin, acum, pentru oricine citește scenariile lui Zavattini și, bineînțeles, vede filmele lui De Sica, sau, ca să restrîngem perimetrul discuției, pentru cine citește și vede *Umberto D.* : e cît se poate de limpede că Zavattini oferă structura narativă și imboldul, stimulul, trăsăturile preliminare ale figurilor umane și sugerează sensurile fundamentale ; De Sica nu numai că le preia, ci le și prelucrează în interiorul propriei conștiințe etico-estetice și le dă forma icastică, înțelegînd prin formă *„însăși opera de artă, substanța concretă, individuală, unitate organică, vie"*, cum înțelegeau Francesco De Sanctis și Titu Maiorescu. În alți termeni, Zavattini e un artist mereu *in nuce*, potențial, de o vitalitate năvalnică, De Sica e artist *de facto* și *toto corde*, ba chiar *ex abundantia cordis*: un artist integral. S-ar putea observa, mai curînd, că raportul dintre Zavattini și De Sica se aseamănă și el cu raportul — pe care l-am mai evocat — dintre cărturarii umaniști și pictorii sau sculptorii Renașterii ; aceștia din urmă și-au dobîndit demnitatea culturală și chiar socială tocmai prin

alianța cu umaniștii, care „știu", pe cînd ei, artiștii, „văd" și „înțeleg". Istoria artelor a uitat numele „protectorilor", ale „mentorilor spirituali" (cu excepții, firește), și a reținut numele oricît de modeste la origini ale zugravilor și cioplitorilor: de la Andrea del Castagno la Filippo Lippi, la Pollaiolo și chiar de la Brunelleschi și Donatello sau Ghiberti, la Paolo Uccello, Verrocchio, Ghirlandaio sau Botticelli. Cine știe dacă secolele care vin — cu viteza norilor învolburați din filmele expresioniștilor — vor reține un nume și care, dintre cele astăzi în circulație. Eu înclin să cred, în cazul de față, că numele lui De Sica va înfrunta mai bine timpul, deși îl admir și îl iubesc pe Zavattini, pentru trepidanta sa dăruire, pentru „utopia" sa neorealistă, care, în ciuda scepticilor, a împins oricum înainte cea de-a 7-a artă.

Cine compară faza scrisă și filmul finit e în măsură, fără excepție cred, să opteze, și de data aceasta, pentru cel din urmă. Chipurile și situațiile concretizate de regizor sînt net superioare — ca efectivă expresivitate — celor descrise și caracterizate în scenariu. Începînd de la protagonist: numai un De Sica a putut să aștepte, să aibă răbdarea de a-l întîlni pe profesorul universitar de latină Carlo Battisti și a-i consemna sceptrul demnității ultragiate, jignite, pe care-l poartă cu sine, mereu, Umberto D. Și-apoi, numai De Sica, după examenul dificil trecut cu brio prin conducerea actoricească a copiilor din *Sciuscià* și *Hoți de biciclete*, ar fi putut să facă dintr-un cîine bastard, Flike, un veritabil personaj, mai mult: o rațiune de a exista (a stăpînului său, Umberto D.) și de a supraviețui. Nu e vorba, însă, numai de o bravură artizanală de „înalt dresaj". De Sica a fost un artist autentic, a avut *măsura* proprie marilor poeți, conștient fiind pe tot parcursul filmului, al acestui film, atît de pericolul sentimentalismului, cît și al unui intelectualism sterp. În *Umberto D.*, Zavattini și De Sica s-au „identificat" cu eroul lor, cu problematica și cu „omenia" acestuia. Care sînt ale unui mic-burghez, nu ale unui proletar (cînd au studiat „proletarul", în *Hoți de biciclete* și în *Miracol la Milano*, abia au reușit să se ferească de o anumită condescendență populist-sentimentalistă). Poate că mic-burghezii (intelectuali) Zavattini și De Sica s-au simțit mai apropiați de Umberto, de mărunta lui sensibilitate, de „principialitatea" onorabilității sale, de foamea sa de viață (care, la un moment dat, coincide cu foamea, pur și simplu,

de hrană) și, aproape implicit, „proiectul" lor a dobîndit o considerabilă, dacă nu totală, acoperire în realizare.

Societatea burgheză — dar dacă privim atent, și cea socialistă — au adus la suprafață și au întreținut simțul a ceea ce ar încăpea în noțiunile de „respectabilitate", de „onorabilitate". (Trecînd, la noi, prin „onorabilitatea" și „stimabilitatea" cu îngăduință pritocite de Caragiale, ele tind, pe măsură ce istoria se scurge și înaintează, spre dobîndirea unui efectiv conținut, social și politic, moral în primul rînd.) Or, în perioadele de criză financiară — cu un gest aproape automat și firesc (dar de ce chiar atît de firesc?) — primele capitole sacrificate din bugetul unui stat sînt cultura, artele și... pensiile! Astfel, din pricina unui asemenea „insucces" financiar, „respectabilitatea" pensionarilor intră, la rîndul ei, în criză, o criză dramatică, fiindcă reflectă o „răcire" a societății avînd drept consecință izolarea, însingurarea pensionarilor, a bătrînilor, a celor din „vîrsta a treia". *Umberto D.* e din 1952 — am mai spus-o, filmul acesta încheie strălucit, ca un cîntec de lebădă, o întreagă vîrstă a neorealismului — și rămîne o întrebare de pus sociologilor și statisticienilor, dar și oamenilor politici, dacă apariția și succesul său nu au contribuit la măruntele progrese, înregistrate ici și colo, în domeniul ameliorării soartei pensionarilor.

Judicios, Adelio Ferrero își intitulează un scurt eseu (în „Cinema Nuovo", nr. 197), *„Umberto D." e la crisi della rispettabilità borghese* (*Umberto D. și criza respectabilității burgheze*). După o viață petrecută în slujba statului — Umberto declară nu fără mîndrie că a fost funcționar de stat, un *statale,* cum spun italienii —, pe individ îl așteaptă *„violența latentă care-l împinge spre o condiție a cărei alternativă e sinuciderea sau moartea civilă, în acele lagăre care sînt azilurile sau dormitoarele publice"*. Criticul îl citează, cu eficacitate, pe Aristarco: *„Umberto D. e singur în mijlocul indiferenței generale, deoarece condiția sa, în societatea noastră e normală, cotidiană: acceptată"*. Sînt aproape unanim acceptate, adică, faptele ce au loc în spitalul unde se internează Umberto, nu atît pentru că ar fi bolnav, cît pentru a face economie la mîncare, pentru a-și putea achita chiria; sau întîmplările de la „ecarisaj", de la hingheri, unde cîinii înșiși sînt supuși unei discriminări de clasă! Spre deosebire de Watanabe și, bineînțeles, de Borg, Umberto D. e constrîns să înfrunte problema hranei (a înfometării) și ceea ce Zavattini

gîndea în „faza scrisă" ca *amor vitae* — printre altele, „apetitul", „pofta de mîncare" și chiar „lăcomia" bătrînului — în film devine o disperată luptă cu existența de fiecare zi, pentru supraviețuire. În lupta aceasta, Umberto se recunoaște, la un moment dat, învins: nu doar pentru că nu are cu ce-și plăti datoriile — ca să iasă la liman i-ar trebui neapărat un spor de 20%, atît, al pensiei —, și pentru că din minimele sale relații umane iese mereu contrariat, dezmințit, dezamăgit. Pe de o parte, Umberto nu găsește nici un punct de sprijin pecuniar: *„Orașul are sute de mii de locuitori* — notează Zavattini în subiect, în structura ce tinde să se facă film — *dar pare depopulat cînd ne hotărîm să cerem un împrumut"*; pe de altă parte, tînăra, nostima servitorică — la care Umberto ține ca un părinte și care se ține cu doi carabinieri deodată, fără să știe cine e tatăl copilului pe care-l așteaptă — nu-și face „lecțiile". Înainte de a-i veni ideea să se interneze în spital ca să mănînce gratis (așa făcea, în anii '30, la Florența, scriitorul și pictorul Beniamino Joppolo, care, cum se anunța iarna, striga în piață: *„Jos fascismul!"* și își petrecea, în consecință, trei-patru luni pe socoteala statului, în pușcărie, pînă venea primăvara), Umberto cere servitoarei termometrul și-i spune:

„UMBERTO: *Ca să scap de necazuri ar trebui să stau o lună fără să mănînc... Ți-ai făcut lecția?*

SERVITOAREA (prinsă asupra faptului, parcă): *Nu...*

UMBERTO (ironic, îndurerat): *Mda...n-ai timp... Să știi că anumite belele ți le găsești pentru că nu știi gramatica... da, da... toți profită de asta!"*

A ști gramatică, a ști pur și simplu, a cunoaște: dacă somnul rațiunii naște monștri, somnul produs de ignoranță naște necazuri, mici și mari... Umberto, în schimb, e instruit. Comeseanului cu accent toscan, care-i recomandă gargara cu oțet spre a obține imediat o detumescență, *„cuvînt pe care-l găsești în orice dicționar"*, Umberto îi răspunde, ușor ofuscat: *„Sînt funcționar de stat, nu cumva credeți că nu știu ce-i aia?"* (De fapt, nu știe și caută cuvîntul în vocabularul pe care l-a vîndut, mult sub preț, anticarului cu taraba în stradă.) Oricum, Umberto, „mic" intelectual, deși cunoaște gramatica normativă are, și el, de suferit, se lovește de nepăsarea societății care-l „marginalizează".

Lupta pentru salvgardarea demnității umane, a respectabilității, a onorabilității în fața oamenilor, începe și coincide, în cazul lui Umberto D., cu lupta pentru dăinuirea biologică. Pînă la urmă, în această încleștare imposibilă, bătrînul se dă bătut, alege și se hotărăște să se sinucidă. În dreptul unei asemenea decizii, De Sica precizează că în „filmul său preferat" — închinat, de altfel, memoriei tatălui său, devenit pensionar — este vorba de *„tragedia acelor persoane ce se văd excluse dintr-o lume pe care, totuși, ei au contribuit să o construiască, o tragedie ce se ascunde în resemnare și tăcere, dar care explodează uneori în manifestări tumultuoase sau duce la sinucideri înspăimîntătoare. Hotărîrea de a muri luată de un tînăr e un fapt grav, dar ce să spunem de sinuciderea unui bătrîn, a unei ființe aflate în pragul morții? E oribil. O societate care permite acest lucru e o societate pierdută"*. Evident, Umberto decide să-și ia viața numai după ce a încercat din răsputeri — ca un „iubitor de viață" ce era — să se salveze. Vulgara, nesimțitoarea sa gazdă — vulgară și meschină, deși cîntă sentimentale duete din *Lucia di Lammermoor* — își duce pînă la capăt opera de a-l distruge pe Umberto, așa cum îi și promite. *„Există două feluri de a ucide* — scria Eugenio D'Ors într-o biografie a lui Goya: — *unul desemnat prin însuși verbul «a ucide»; celălalt rămîne, de obicei, subînțeles în spatele eufemismului: «a face viața imposibilă»"*. Făcîndu-i viața imposibilă, gazda îl înghiontește pe Umberto spre sinucidere. Un gînd pe care eroul va încerca să-l traducă în faptă, în finalul filmului, nu înainte, însă, de a coborî în ultima bolgie a propriului infern: cerșetoria. E vorba de admirabila secvență din piața Pantheonului din Roma, în amurg; o transcriu din scenariul inițial, cu precizarea că punerea în imagine și în atmosferă a lui De Sica îi dublează intensitatea:

„PIAȚA PANTHEONULUI — EXTERIOR, AMURG

Umberto pășește încet, uitîndu-se în jurul lui cu un aer circumspect. Se oprește. Dezleagă lesa de la gîtul cîinelui și o vîră în buzunar. Locul e puțin umblat. Umberto se sprijină de zid. Rămîne acolo, de parcă ar fi obosit. Dintr-o dată, întinde mîna să ceară pomană, dar nu e nimeni în dreptul lui, se vede că face repetiții și aceasta îl costă o nespusă trudă. Nu departe e o cișmea, la care un băiat își astîmpără setea. Copilul, după ce termină cu băutul, încearcă să-l stropească pe cîine cu apă. Sosește un trecător. Umberto se sprijină bine de zid, ca pentru a-și găsi poziția potrivită care să-i dea curajul de a face marele gest. Trecătorul e acum la cîțiva pași de el. Umberto întinde mîna. Dar imediat întoarce palma în sus, prefă-

cîndu-se că a întins mîna, așa cum fac oamenii cînd vor să știe dacă plouă. Trecătorul, care a dus mîna la buzunar pentru a-i da obolul, se uită la Umberto, apoi se uită spre cer și își continuă drumul, vîrîndu-și banii înapoi în buzunar. Între timp continuă hîrjoana dintre băiat și cîine; cîinele stă nemișcat, dar copilul nu reușește să-l ajungă cu jetul de apă. Umberto cheamă cățelul lîngă el. Cîinele vine alergînd, în timp ce băiatul se apucă să bea din nou de la cișmea. Umberto își scoate pălăria și o pune în gura cîinelui. Cîinele crede că e vorba de joacă și fuge cu pălăria în gură. Umberto îl cheamă insistent la el. În sfîrșit, cîinele se hotărăște să vină lîngă stăpîn. Umberto încearcă să-l lipească de zid și să-l facă să rămînă pe loc, cu pălăria în gură. Cîinele, fericit că poate să țină pălăria în gură, ascultă. Umberto se îndepărtează la cinci-șase pași și scoate din buzunar prima hîrtie care-i vine la îndemînă. E hîrtia cu evacuarea din casă. Cum își vede stăpînul că se îndepărtează, cîinele dă să-l urmeze. Umberto îi poruncește, cu o asprime neobișnuită, să rămînă acolo, nemișcat. Cîinele ascultă. Umberto duce hîrtia la ochi, prefăcîndu-se că citește și luîndu-și aerul că nu are nici o legătură cu acest cîine. Trec două persoane, dar nu bagă în seamă cîinele. Umberto se întoarce o clipă să vadă cum merge treaba. Privirea sa se încrucișează cu aceea a unei persoane care vine spre el. Se cunosc. Umberto are o tresărire de groază că a fost văzut de un cunoscut în asemenea condiții. Se repede glonț spre acesta năpădindu-l cu o exagerată cordialitate.

UMBERTO: *Ce mai faceți, ce mai faceți? Flike, vino aici, aici...*

Umberto se uită cînd la cunoscut, cînd la cîine. Cîinele nu ascultă de chemarea lui Umberto. Atunci Umberto se duce la el continuînd să se hlizească la cunoscut, care i-a strîns mîna și care se uită, totuși, cu o anumită uimire la cîinele cu pălăria în gură.

UMBERTO: *Hai, joacă-te. Flike, vino aici, Flike!*

Cîinele, crezînd că e vorba într-adevăr de joacă, fuge departe. Umberto îl urmărește, îl prinde, îi smulge pălăria din gură, apoi, cu pălăria în mînă, lovind-o de șold ca s-o curețe, se apropie de cunoscutul care s-a oprit să privească scena.

UMBERTO: *Așa face tot timpul, se joacă; ce mai faceți, luați o cafea?*

PRIETENUL: *Nu, nu. Plec cu cursa.*

UMBERTO: *O cafea, vă ofer o cafea... Un lichior... ceva...*

PRIETENUL: *Nu, nu... pierd cursa...*

UMBERTO: *Vă însoțesc, atunci... N-am nimic de făcut... Nimic... Hahahaha!*

Cei doi pornesc. Continuînd să-și curețe pălăria, Umberto nu se uită la cîinele care vine în urma lor, e preocupat numai de gîndul să scoată din capul cunoscutului eventuala bănuială că el ar umbla cu cerșitul; dimpotrivă, trăiește în condiții foarte bune. Se străduiește să fie vesel, să se arate fericit și rîde fără noimă, în timp ce pășește alături de amic. În fundul pieții, două sau trei curse de transport-auto sînt pe punctul de a pleca. Umberto și prietenul sosesc lîngă unul dintre autobuze, care are motorul aprins, în timp ce un om, pe acoperiș, aranjează valizele ce i se aruncă de jos. Cunoscutul urcă imediat în autobuz, zorit de taxator.

TAXATOR: *Poftiți în față... în față... Iar ați întîrziat...*

Cunoscutul apare la fereastră, surîzîndu-i lui Umberto. Umberto și amicul rămîn o clipă în tăcere, tipica tăcere a celor ce nu mai știu ce să-și spună. La un moment dat, amicul vorbește, doar așa, ca să zică ceva.

PRIETENUL (după o pauză): *Ce rasă e?*

UMBERTO: *Amestecat. Dar foarte vrednic.*

Cei doi rămîn încă o clipă în tăcere.

PRIETENUL (după o pauză): *Dumneata ce crezi, o să fie război?*

Umberto e luat prin surprindere, se gîndea la altceva.

UMBERTO: *Cine știe?*

Prietenul bate toba cu degetele pe caroseria autobuzului. Continuă acea tăcere prin care se înțelege că cei doi nu mai au nimic să-și spună și că ar dori din inimă să se despartă cît mai curînd. Se uită în stînga, se uită în dreapta, prefăcîndu-se interesați de niște lucruri, de care, de fapt, nu le pasă. În jurul autobuzului bîntuie obișnuita vînzoleală a plecării. În sfîrșit, autocarul se pune în mișcare. Umberto e străfulgerat de gîndul că Flike al său ar putea să termine sub roți. Instinctiv, îl caută cu privirea: e acolo, la doi pași. Îi face semn să vină lîngă el, în timp ce cunoscutul strigă.

PRIETENUL: *La revedere...*

Umberto scoate de grabă o batistă din buzunarul pantalonilor și face un semn de salut. Autobuzul se îndepărtează în viteză într-un nor mare de fum. Umberto o pornește, din nou, singur cu cîinele său, și din ce în ce mai obosit, de-a lungul uneia din străzile acelea înțesate de lume ce nu-l ia în seamă. La un moment dat în fața lui se oprește un bărbat de vreo cincizeci de ani, poate un funcționar.

BĂRBATUL ÎN JUR DE CINCIZECI DE ANI: *Bună ziua... Ce mai faceți?*

Umberto se uită la el și nu-l recunoaște. Omul s-a înșelat. L-a luat pe Umberto drept un altul. Își dă seama într-o clipită. Și înainte ca Umberto să apuce să-i spună ceva, se scuză și trece mai departe. Dispare.

BĂRBATUL: *Ah... scuzați... m-am înșelat.*

Iar Umberto își continuă plimbarea".

Admirabilă invenție filmică, și rară: mai mult ca oricînd fantezia/imaginație se istoricizează aici, iar „gagul" e mișcat de omenie și pune în mișcare omenie. Mai mult, avem în această secvență, strînse într-un mănunchi, aproape toate elementele dialecticii intime a filmului, inclusiv cel care îl va determina pe erou să se smulgă în ultimul moment de sub extrema hipnoză a morții: cîinele Flike. După ce, firește, Umberto a încercat să-l încredințeze altora, de mai multe ori, fiind mereu refuzat. Merită să traduc și această secvență de încheiere, invitîndu-l pe cititor să vadă și filmul:

„PASAJ DE NIVEL — EXTERIOR, ZI

Văzut din dreptul pasajului de nivel, departe-departe, înaintează Umberto cu cîinele în brațe. Trec încoace și încolo biciclete și motociclete, ridicînd praful. Barierele pasajului de nivel sînt coborîte, în timp ce se aude semnalul de sosire a trenului. Umberto ajunge aproape în prim plan. Are o față chinuită, frămîntată, dar de un chin foarte lăuntric. Un automobil mai apucă să treacă, înainte ca barierele să fie complet coborîte. La fel și o motocicletă. Cîțiva bicicliști coboară și traversează în grabă, uitîndu-se la stînga și la dreapta. Unul dintre ei dă să traverseze, dar se întoarce precaut înapoi. Cantonierul îi zorește pe cei patru sau cinci trecători care traversează prea încet.

CANTONIER: *Hai, treceți... mai repede!*

Un automobil sosește cînd bariera e coborîtă și se oprește. Umberto se află acolo, dinaintea barierei, cu cîinele în brațe, mîngîindu-l mecanic. Dintr-o dată, Umberto se apleacă și trece dincolo de barieră, ca și cum ar vrea să traverseze șinele, dar ajuns la un pas de ele se oprește și rămîne acolo, strîngînd puternic cîinele la piept. Ochii lui fixează punctul din care trebuie să sosească trenul. Cantonierul îl vede.

CANTONIER: *Înainte sau înapoi, mișcați-vă.*

Umberto se scutură. Ascultă, face doi sau trei pași înapoi, sprijinindu-și umărul de barieră. Firele de telegraf încep să vibreze anunțînd apropierea trenului. Se aude și îndepărtatul zgomot al trenului. Cantonierul cu stegulețul roșu în mînă se reazemă de bariera metalică și lovește distrat cu degetele în bară, obținînd sunete. Un copil dă să traverseze cu o bicicletă mică, dar cantonierul scoate un strigăt, ca să-l sperie.

CANTONIER: *Hei!*

Copilul se oprește speriat, apoi se întoarce. Cantonierul se uită la Umberto, care se simte privit și își revine un pic în fire. Firele de telegraf își sporesc vibrația. Șuieratul prelung al trenului în depărtare. Chipul lui Umberto e tot mai contractat. Mîinile sale strîng tot mai tare cîinele. Cîinele face o încercare să se elibereze. Ochii lui Umberto sînt ficși și căscați spre trenul care înaintează, în timp ce fruntea i se perlează imperceptibil de sudoare. Brațele sale, aproape mecanic, strîng atît de tare cîinele, încît acesta se simte sufocat. Botul lui Flike cu ochii înspăimîntați, care caută din răsputeri să scape din strînsoare, ca unul ce stă să se înece în apă. Trenul se apropie. Cîinele reușește să se desfacă din strînsoare, sare jos, aleargă cîțiva pași dincolo de barieră, apoi se întoarce imediat să se uite la stăpîn, ca pentru a-i cere explicația acelei strînsori teribile. După o clipă de perplexitate, într-o stare încă de semiconștiență, Umberto îi face un semn energic de chemare. Cîinele fuge mai încolo, întorcîndu-se după aceea, din nou cu aerul său întrebător, către stăpîn. Trenul trece asurzitor. Umberto se uită la trenul ce se îndepărtează, ca la o ocazie pierdută, în timp ce barierele se ridică. Oamenii și vehiculele își reiau mersul. Automobile, biciclete cu motor umplu aerul cu un zgomot neașteptat. Cîinele face un salt cînd pe lîngă el trece o motocicletă cu eșapamentul deschis. Umberto îl strigă:

UMBERTO: *Vino aici...*

Cîinele nu se mișcă. Umberto încearcă să-l cheme cu mai multă blîndețe: are mutra unui ins care se simte vinovat și vrea să se facă iertat.

UMBERTO: *Flike... vino aici... hai!*

Umberto fluieră semnalul obișnuit și se apropie de cîine. Cîinele se îndepărtează, făcînd cîțiva pași scurți. Atunci, Umberto caută ceva în jurul lui, o piatră... dar zărește un con de pin. Îl ia de jos și suflînd peste el face gestul că-l aruncă departe, ca să vadă dacă Flike e gata să-l înșface. Cîinele face o mișcare, ca și cum ar accepta să se joace, dar pe urmă se oprește. Atunci, Umberto, pricepînd că Flike e de acord, suflă din nou peste con și îl aruncă departe. Cîinele, împăcat de-acuma, sare după con. Îl ia în gură și vine spre Umberto. Umberto îl așteaptă aplecat înainte cu un zîmbet, bucuros că a reluat relațiile normale cu Flike al său. Cîinele ajunge la Umberto cu conul în gură. Umberto i-l ia, rîzînd, din gură... și începe să alerge îmbiindu-și cîinele să-l urmeze. Umberto trece pe lîngă o droaie de copii care joacă fotbal cu o cutie de conserve, mare și zgomotoasă. Umberto continuă să alerge, urmărit de cîinele care țopăie în jurul lui, încercînd să-i smulgă conul de pin. În sfîrșit, Umberto îl aruncă din nou... iar cîinele aleargă și mai repede decît înainte... aleargă printre arborii înfloriți ca să prindă conul, în timp ce cutia de conserve dogită și țipetele copiilor continuă să umple văzduhul.

SFÎRȘIT"

E doar o senzație oferită de lectură sau am dat, din nou, peste un plan-secvență? În orice caz, totul se desfășoară, aici, ca în secvența din finalul lui *Profesiune: reporter*, dintr-o suflare. S-ar părea că am spus, astfel, totul despre *Umberto D*. Totuși, mai există ceva, un episod lăturalnic, în raport cu protagonistul, dar exemplar printre cele mai frumoase ale neorealismului zavattinian: trezirea de dimineață a servitoarei și începutul zilei sale de muncă:

„BUCĂTĂRIE LOCUINȚĂ UMBERTO — INTERIOR, ÎN ZORI

Lumina crește puțin cîte puțin. Servitoarea, cu ochii abia întredeschiși, intră și se duce la gaz, ia un chibrit din port-chibrituri și încearcă zadarnic să-l aprindă, apoi ia un al doilea, fără să reușească să-l aprindă, într-atît de obosite îi sînt gesturile. În sfîrșit, reușește și ține chibritul aprins peste soba de gătit, dar gazul nu se aprinde fiindcă ea n-a deschis robinetul. Își dă seama de aceasta și aprinde gazul cu o scurtă pocnitură, în timp ce... servitoarea se uită în curte (fereastra e chiar lîngă soba de gătit). Rămîne așa prostită, ținîndu-și o mînă pe obraz. Curtea e goală. Toate ferestrele sînt închise. Nu se aude nici un zgomot. Nemișcată ea, totul nemișcat. În geamul ferestrei, puțin cîte puțin — o lumină: soarele care răsare. Servitoarea se scutură din toropeală, se duce la chiuvetă, ia o oală, o umple cu apă, apoi își vîră în gură tubul de cauciuc al robinetului și bea o gură de apă, dar apa îi pătrunde în sîn și fata face o săritură înapoi, își scutură cămașa, pentru ca apa să se scurgă. Ia de pe masa de marmură o sticluță cu cerneală, tocul cu peniță și o foaie de hîrtie, o scrisoare începută, și le așază pe bufet. Apoi pune oala pe aragaz, se așază pe scaun și rămîne acolo năucă, uitîndu-se la flacăra gazului. Încetul cu-ncetul, ochii i se umplu de lacrimi. Se uită la pîntecul ei. Se ridică în picioare și se uită din nou la pîntec, verificînd dacă se vede că e umflat. Da, cît e de umflat!

Continuă să-i curgă lacrimile, încete. Apoi își revine, după un oftat, ia rîșnița de cafea, aruncă o privire spre furnicile de pe perete, urmărind cu privirea întreg drumul lor cel nou. Dă să așeze rîșnița (continuînd să se uite la furnici), pentru a face ceva împotriva furnicilor, dar se răzgîndește, se așază și începe să rîșnească. Rumoarea surdă a rîșniței îi sugerează să închidă ușa. Vrea s-o facă fără se se ridice. Încearcă să ajungă la ușă cu vîrful degetelor unui picior, continuînd să rîșnească înainte. Pentru ca să ajungă trebuie să se întindă cît e de lungă, toată, cu pericolul de a cădea de pe scaun. Dar nu vrea să se ridice, acum, nici de ciudă și, în sfîrșit, reușește. Brusc, se aude soneria de la ușa apartamentului. Servitoarea sare în picioare, aproape speriată. Pune rîșnița și aleargă în coridor."

La ușă au sunat infirmierii care vin să-l ridice, cu targa, pe Umberto, și să-l ducă la spital, unde bătrînul ar vrea să rămînă o lună, ca să facă economii și așa mai departe. Nici un *flash-back*, nici o nevoie de rememorare, de acronologie, de monolog interior, deși Umberto e bătrîn, și bătrînii — se știe — trăiesc, mai ales, din amintiri. Dimpotrivă, avem de-a face cu o narațiune apertă, „dreaptă", directă, francă, fără hățișuri, fără labirinturi. Nu, însă, și fără accidente și accente, fără spaime și înseninări, fără adînci frămîntări omenești, fără drame adevărate. Și nici măcar fără amintiri: dar genialitatea lui Zavattini și a lui De Sica stă în a ne face să le citim pe chipuri, în ochi, în gesturi și suspine, în lucruri, în vitalitatea unui cîine. Filmul, la rigoare, e psihanalizabil *quantum satis*, dar nu are nevoie de metamorfism și de catacreze, ci se desfășoară în flux continuu, tocmai pentru că — așa cum scria Zavattini însuși în *Alcune idee sul cinema* (*Cîteva idei despre cinema*), din prefața la cartea *Umberto D.* (Cappelli Editore, Bologna, 1953): *„În viața, în realitatea de azi nu mai există spații goale"*, de umplut, eventual, cu retrospecții. Ne-am putea închipui un *Umberto D.* labirintic, discontinuu, aplecat spre trecut? Probabil că da, dar nu *acest* Umberto al lui Zavattini și al lui De Sica, fiindcă adecvarea la conținut e obligatorie, totuși.

Astfel, consider că itinerarul cel mai potrivit pentru a istorisi bătrînețea lui Umberto rămîne tocmai cel asumat de autori: frontal, lipsit de bucle artificiale. El explică, de altminteri, prospețimea nealterată a filmului, mai ales că i se adaugă preferința — dragă lui Kurosawa, ca și lui Bergman — pentru chipul omenesc, pentru „fotogenia" totalității expresive a persoanei umane. Și cine s-ar încumeta să susțină că „diletantul" Carlo Battisti e mai prejos decît profesionistul Shimura și chiar decît ilustrul Viktor Sjös-

tröm? Kurosawa și-a arătat nemulțumirea față de interpretarea actorului său principal, socotind-o prea crispată. E adevărat, Shimura apare tot timpul încordat, dar eu aș fi mai îngăduitor: am citit pe chipul japonezului — care, pentru noi, europenii, e mai curînd monoton, lipsit de nuanțe — o crispare, desigur, dar motivată de iminența morții, mai ales în prima parte a lui *Ikiru*; nu mai puțin adevărat e că o asemenea „mască" ar fi fost de preferat să se păstreze ca un fel de *basso continuo*, fond pe care să se deseneze diversitatea impulsurilor și stărilor sufletești. Cu toate acestea, însă, nu înseamnă că Shimura, și numai el, nu ar rămîne, pentru vecie, Watanabe. La rîndul său, Bergman nu avea nici un motiv să se plîngă de ultima creație actoricească a lui Sjöström, în *Fragii sălbatici*, impecabilă, masivă și nuanțată în același timp. Și totuși, amatorul Battisti îi depășește pe amîndoi, atît prin zestrea sa expresivă, cît îndeosebi, prin capacitatea de a finaliza proiectul autorilor. Compare oricine feluritele ipostaze ale lui Watanabe și Isaak Borg, cu înlănțuirea de atitudini, gesturi și gradații microfizionomice ale lui Umberto D., cu multitudinea relațiilor sale „conflictuale", rezolvate „în direct" de Vittorio De Sica și Zavattini, nu deferite unor apeluri la diverse soluții și procedee dinăuntrul artei filmului, nici vorbă, dar și cu atributele unor proteze. Vreau să spun că *Umberto D.* e mai bogat în poezie, cel puțin așa cum o înțelege generația mea (care a ajuns, ea însăși, la „vîrsta a treia"), dînd solitudinii — ontologice? — a bătrînului pensionar, avînd „perechea", chaplinian, în Flike, cîinele bastard, o tonalitate nouă, nici pur tragică, nici tragicomică, nici pur existențială, nici pur metaforică, între acestea toate, o inedită stare dramatică, de sfîrșit al neorealismului.

Există, oare, un criteriu cît de cît riguros, potrivit căruia să se dea răspuns întrebării: seamănă autorii (cinematografici) cu operele lor? Evident, răspunsul e departe de a fi afirmativ, în absolut, și îi înțeleg pe criticii care despart net operele de făuritorii lor. În cazul celor trei filme discutate aici, însă, acestea par a semăna, ba chiar par a-i defini pe realizatori. „Sacrul" Kurosawa este *Ikiru*, „îngerul-demon" Bergman este *Smultronstället*, „tandru-omenosul" De Sica și „avîntat-donquijotescul" Zavattini sînt *Umberto D.* Îi stimez și îi admir, fără rezerve pe toți trei (patru), pentru întreaga lor operă, dar în particular, aici, pentru

filmele dedicate „vîrstei a treia"; îi iubesc, însă, tot fără rezerve, pe Vittorio De Sica şi pe Cesare Zavattini, campioni ai „democraţiei sentimentale" — glorie şi limită — în care s-a cantonat primul neorealism. Îi iubesc şi le iubesc filmul, chiar dacă găsesc îndreptăţite, pînă la un punct, reţinerile unui Adelio Ferrero, care denunţă contradicţiile din *Umberto D.*, pereche cu acelea ale marelui anotimp al neorealismului: *„În coexistenţa şi în suprapunerea unei aspiraţii lucide de a sparge crusta aparenţelor şi a unei viziuni prea tandre şi compromise cu aceste aparenţe pentru a merge cu adevărat pînă la capăt; în coexistenţa şi suprapunerea unei voinţe de a condamna şi de a refuza şi a unei viscerale agăţări de viaţă, care slăbeşte severitatea comparaţiei, nu vedem doar contradicţia lui* «Umberto D», *ci şi a întregului «neorealism», atît de amestecat cu această realitate burgheză şi cu această democraţie sentimentală pe care ar vrea să le demaşte, prea cinstit, «neorealismul», pentru a le neglija «strîmbătăţile», dar nu şi caracterul de necesitate, din punct de vedere al clasei, al exploatării şi al excluderii, opunînd acestei logici, inumană dar coerentă, o altă logică, aptă să o răstoarne şi să o nege pe cea dintîi. «Neorealismul» moare odată cu* «Umberto D.», *lăsînd nerezolvat propriul său raport politic cu societatea, încredinţînd Gelsominelor şi Cabiriilor un supliment de vitalitate, din ce în ce mai firav"*.

Dacă e adevărat că „neorealismul" nu a rezolvat — dar putea, oare, să o facă, gîndindu-ne la forţele ce-l reprezentau? — „propriul său raport politic cu societatea", concluzia ultimă a lui Ferrero e sceptică şi dispreţuitoare, dar mai cu seamă nedreaptă. De ce să aruncăm pe umerii lui Fellini — părintele Gelsominelor şi al Cabiriilor — responsabilitatea treptatei epuizări şi degenerări „ale primului neorealism". Fellini ne-a vorbit şi ne vorbeşte despre lumea *lui*, care e cel puţin o parte a lumii italiene şi, poate, europene (deci planetare). Deşi nu e prea agreat de echipa de la „Cinema Nuovo" — şi voi avea imediat prilejul de a mă opri asupra unei proaspete reacţii a lui Guido Aristarco însuşi —, Fellini există. Există ca unul dintre marii artişti ai ecranului contemporan şi, ia te uită comèdie, unul dintre martorii cei mai fideli ai societăţii timpului său, adică de la *Roma oraş deschis*, pe al cărui generic îl întîlnim în calitate de coscenarist, pînă în zilele noastre, ale „lumii ca televiziune" din *Ginger şi Fred* sau din *Interviu*...

# Poezie barocă și pneumatică

Cu *Umberto D.* se încheia, într-adevăr, vîrsta de aur a neorealismului, iar moștenirea acestui „nou mod de a privi lumea și oamenii", atîta cîtă era, părea a fi încăput pe mîini, după unii, nu tocmai potrivite. După ce oferiseră omenirii și cinematografului universal un dar de o valoare excepțională, în ciuda tuturor neîmplinirilor, italienii păreau că ar vrea să-l retragă, să-l renege. Supărarea celor mai mulți critici — și nu numai de la „Cinema Nuovo" — se concentra îndeosebi în jurul figurii lui Fellini și al filmelor sale, *La Strada* și *Nopțile Cabiriei*. După opinia lor, Fellini trăda și infima consistență politică și socială — „democrația sentimentală" — pe care o mai ofereau, de bine, de rău, ultimele lucrări neorealiste, întorcîndu-și privirea de la straturile vitale ale populației (proletarii, țăranii-cultivatori direcți) și îndreptînd-o în direcția altor categorii și clase ale societății italiene, ca și în direcția altor fenomenologii.

Și totuși, a fost firesc să se întîmple așa, din punct de vedere istoric (dacă istoria e descriere și înțelegere a unor procese ireversibile, cum vor, în primul rînd, marxiștii). Italia anilor '60 nu mai era aceea a anilor '50 și cu atît mai puțin a jumătății anilor '40, imediat după Eliberare. Ieșită oarecum perplexă din cel de-al doilea război mondial, burghezia industrială a Italiei a căutat curînd să se alinieze neocapitalismului occidental, iar după 1960 a făcut să explodeze așa-numitul „boom", „bunăstarea". Ce s-a întîmplat? S-a întîmplat ceea ce Lukács — un *maître à penser* al lui Aristarco — consemna în două interviuri succesive, primul apărut în ziarul iugoslav „Borba", decembrie 1969, al doilea — în „Der Spiegel", iunie 1970.

1. Woody Allen ca *Leonard Zelig* din filmul său ZELIG (1983).



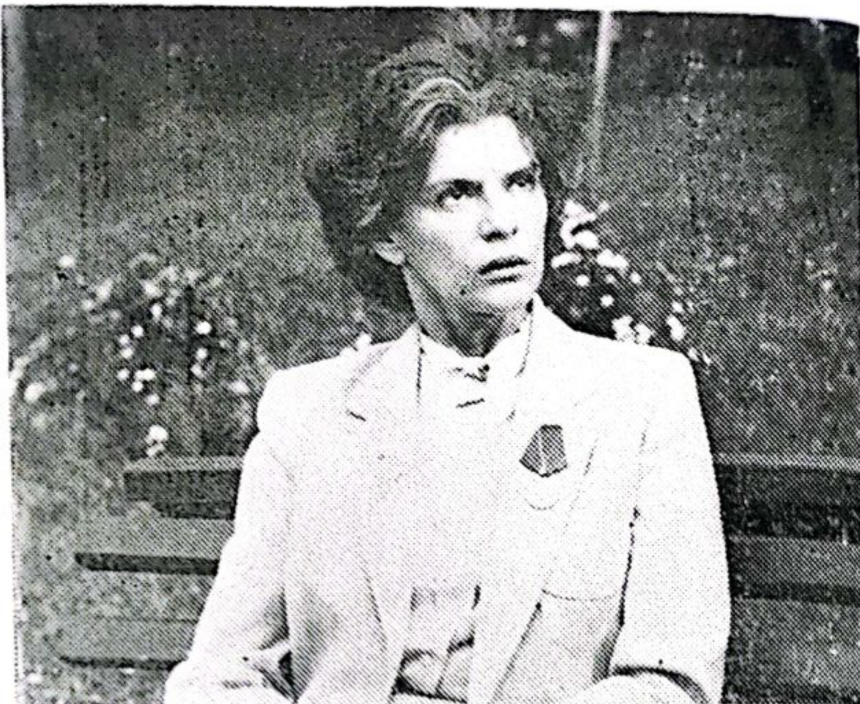



2. Coperta scenariului GERMANIA ÎN TOAMNĂ (Filmverlag der Autoren, 1978).



3. Gian Maria Volonté interpretul lui *Enrico Mattei* din CAZUL MATTEI (Francesco Rosi, 1972).

4. Irina Petrescu (inginera *Maria Dinu*), protagonistă în O LUMINĂ LA ETAJUL ZECE (Malvina Urşianu, 1984).



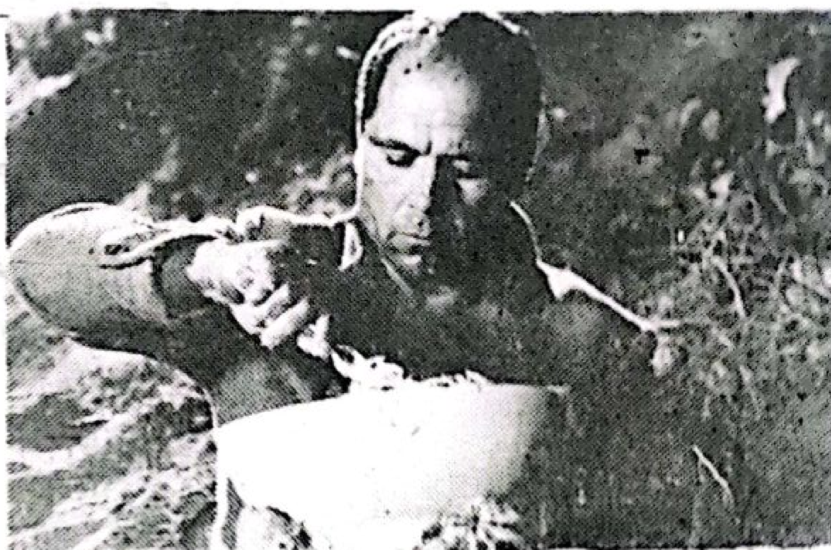
5. Simbolurile celor două lumi din ACOLO UNDE VISEAZĂ FURNICILE VERZI (Werner Herzog, 1983).



6. Romy Schneider (*Pupe*) în episodul MUNCA (Luchino Visconti, 1961) din BOCCACCIO '70.



7. Lumpenproletarul *Stracci* (Mario Cipriani). URDA DULCE (Pier Paolo Pasolini, 1963, episod din ROGOPAG).





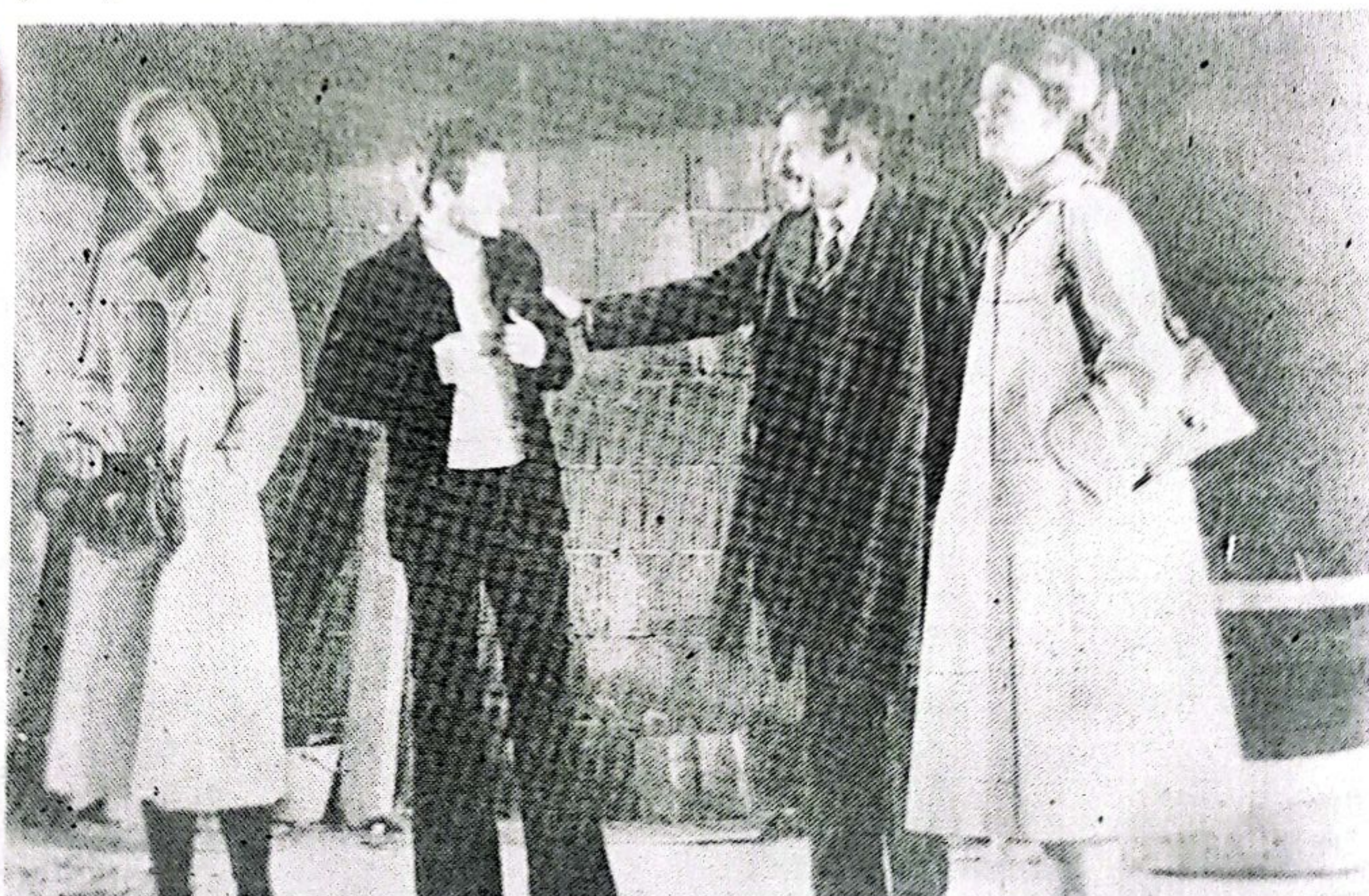
8. Terence Stamp în rolul titular din TOBY DAMMIT (Federico Fellini, 1968), episod al filmului TREI PAȘI ÎN DELIR.



9. O țărancă japoneză (Tayi Tonoyama) din INSULA (Kaneto Shindo, 1961).

10. Zarzavagiul *Hans Epp* (Hans Hirschmüller) din NEGUSTORUL DE LEGUME ŞI FRUCTE (Rainer Werner Fassbinder, 1971).

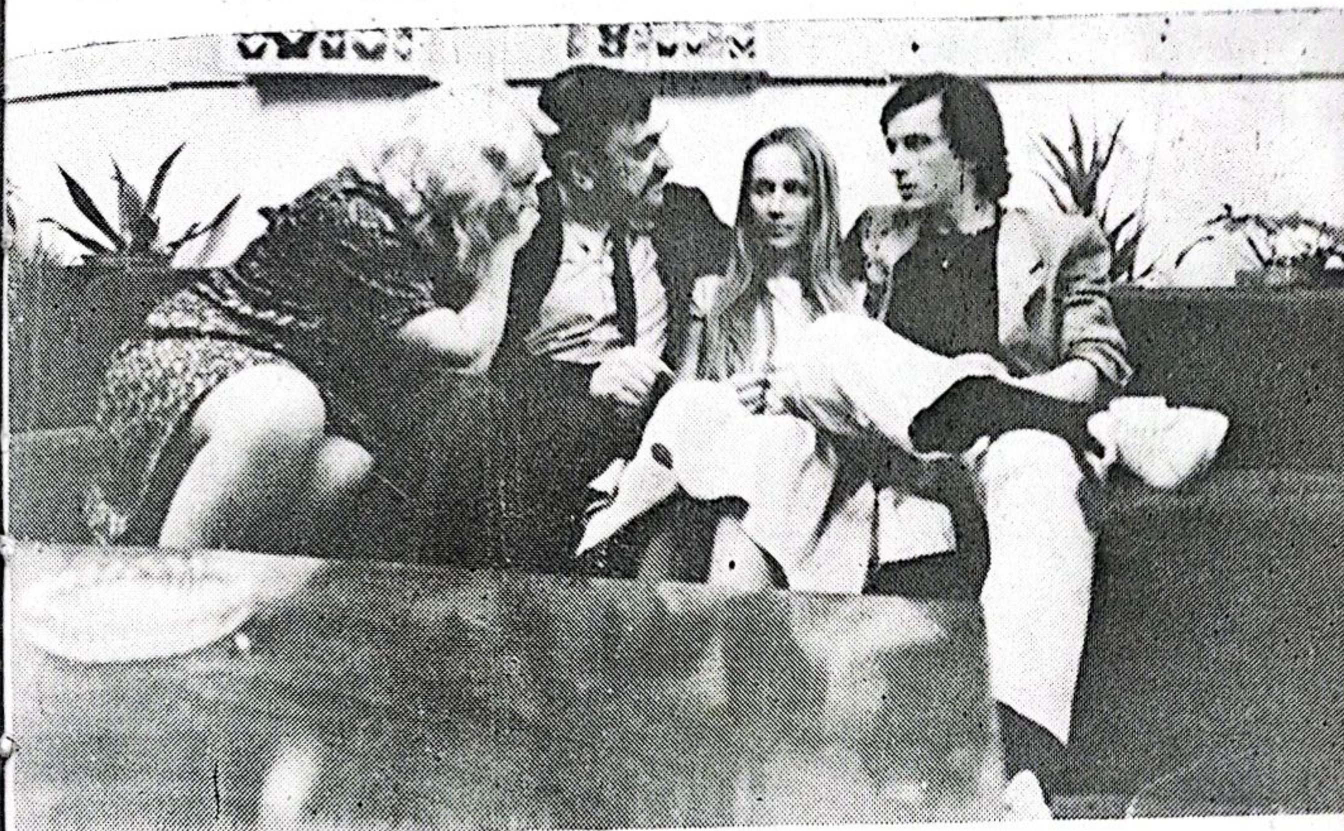
11. Familia „alienată" din EU NU VREAU, TOTUŞI, DECÎT SĂ MĂ IUBIŢI (Rainer Werner Fassbinder, 1976). Cu: Erni Mangold (*Mama*), Vitus Zeplichal (*Peter*), Alexander Allerson (*Tatăl*), Elke Aberle (*Erika*).



12. Micuța *Alice* (Yella Rottländer) și reporterul *Philip Winter* (Rüdiger Vogler) — ALICE ÎN ORAȘE (Wim Wenders, 1974).

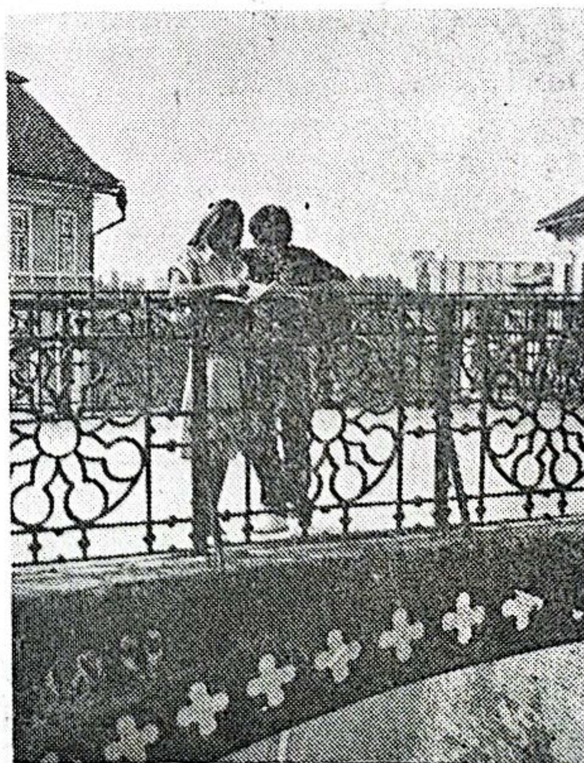
13. Prietenii-dușmani *Bruno* (Rüdiger Vogler) și *Robert* (Hans Zischler) din filmul ÎN GOANA TIMPULUI (Wim Wenders, 1976).

PROBA DE MICROFON (Mircea Daneliuc, 1980). 14. Tora Vasilescu în rolul *Ani*; 15. Echipa de reportaj TV: reportera *Luiza* (Gina Patrichi) şi operatorul *Nelu* (Mircea Daneliuc).





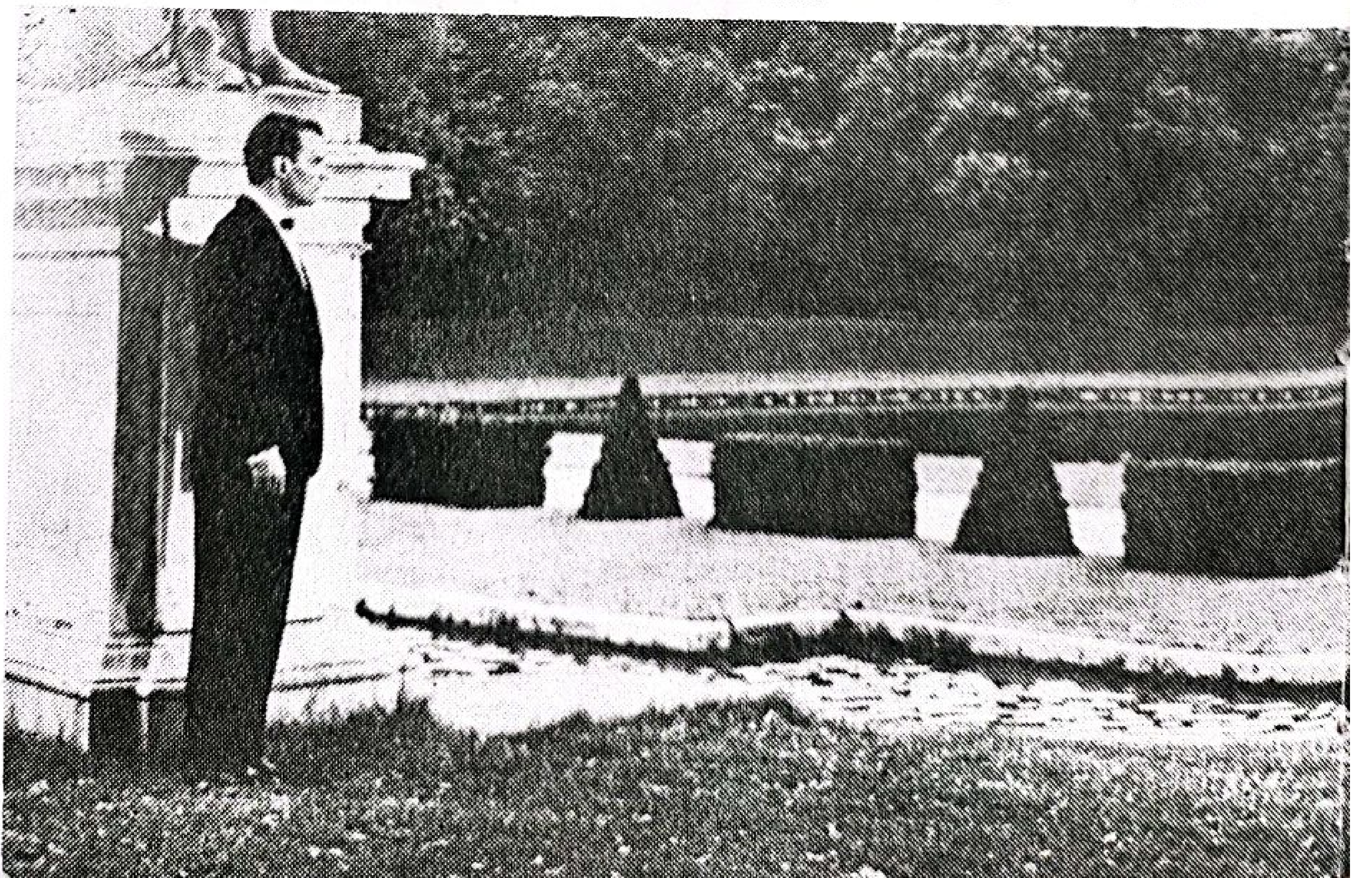
PAS ÎN DOI (Dan Pița, 1985). 16. „Farmecul indiscret al familiei" : *doamna Pricop* (Lucreția Maier), *domnul Pricop* (Cornel Revent), *Monica* (Anda Onesa), *Mihai* (Claudiu Bleonț); 17. Personajului *Maria* i-a dat chip Ecaterina Nazare; 18. *Monica* și *Mihai* în ambianța citadină.





19. Françoise Brion (*L*) în NEMURITOAREA (Alain Robbe-Grillet, 1963).

20. Întîlnire în parcul din ANUL TRECUT LA MARIENBAD (Alain Resnais, 1961): *X* (Giorgio Albertazzi) și *A* (Delphine Seyrig).



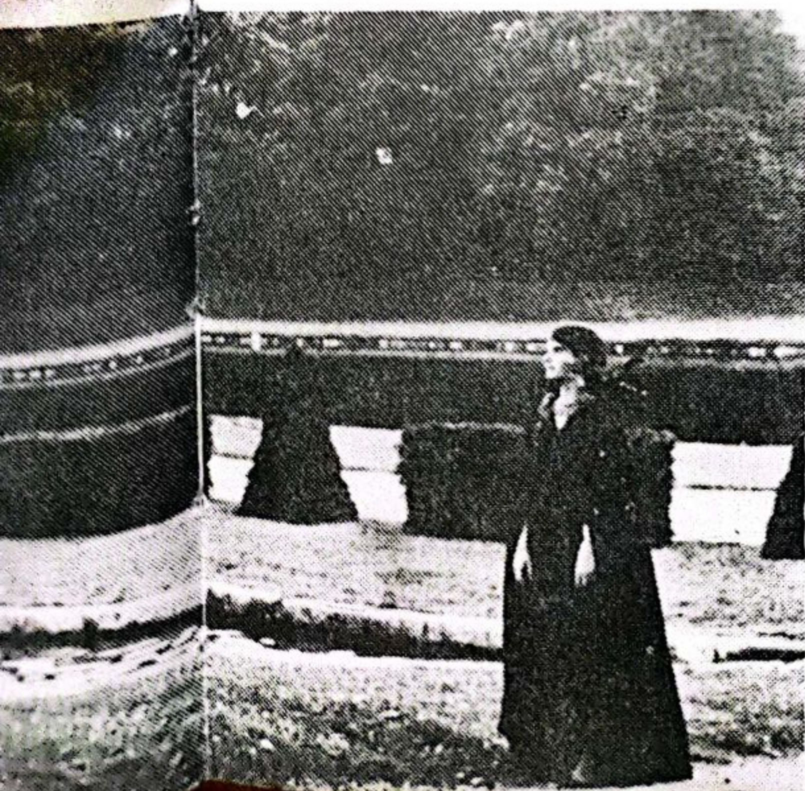
on (L)
DAREA
Grillet,



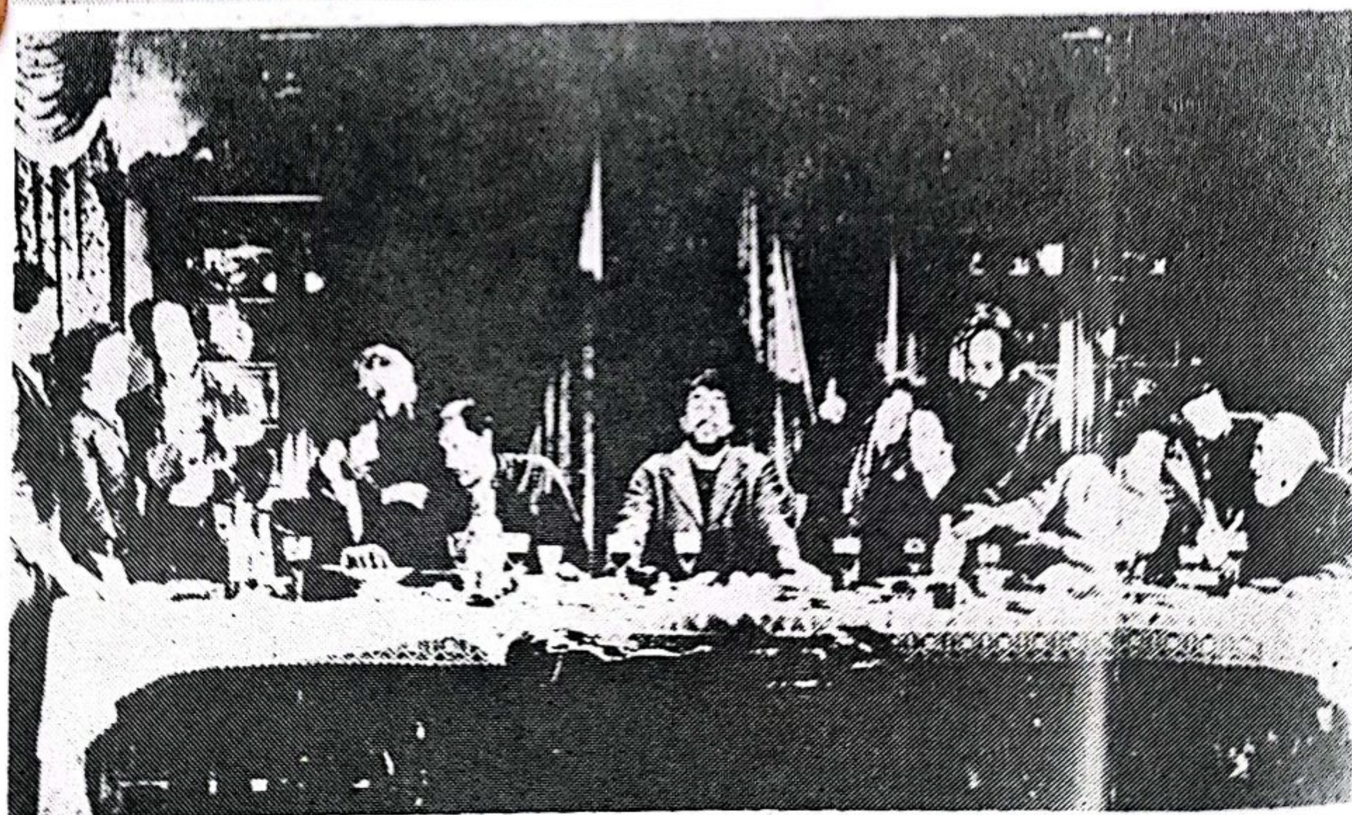
PROFESIUNE: REPORTER (Michelangelo Antonioni, 1975). 21. Maria Schneider (*Tînăra hippie*); 22. Jack Nicholson (*David Locke*, devenit *David Robertson*); 23. Se filmează celebra secvență finală din PROFESIUNE: REPORTER (fotografie de lucru: jos, în cămașă albă, Michelangelo Antonioni).



rig).



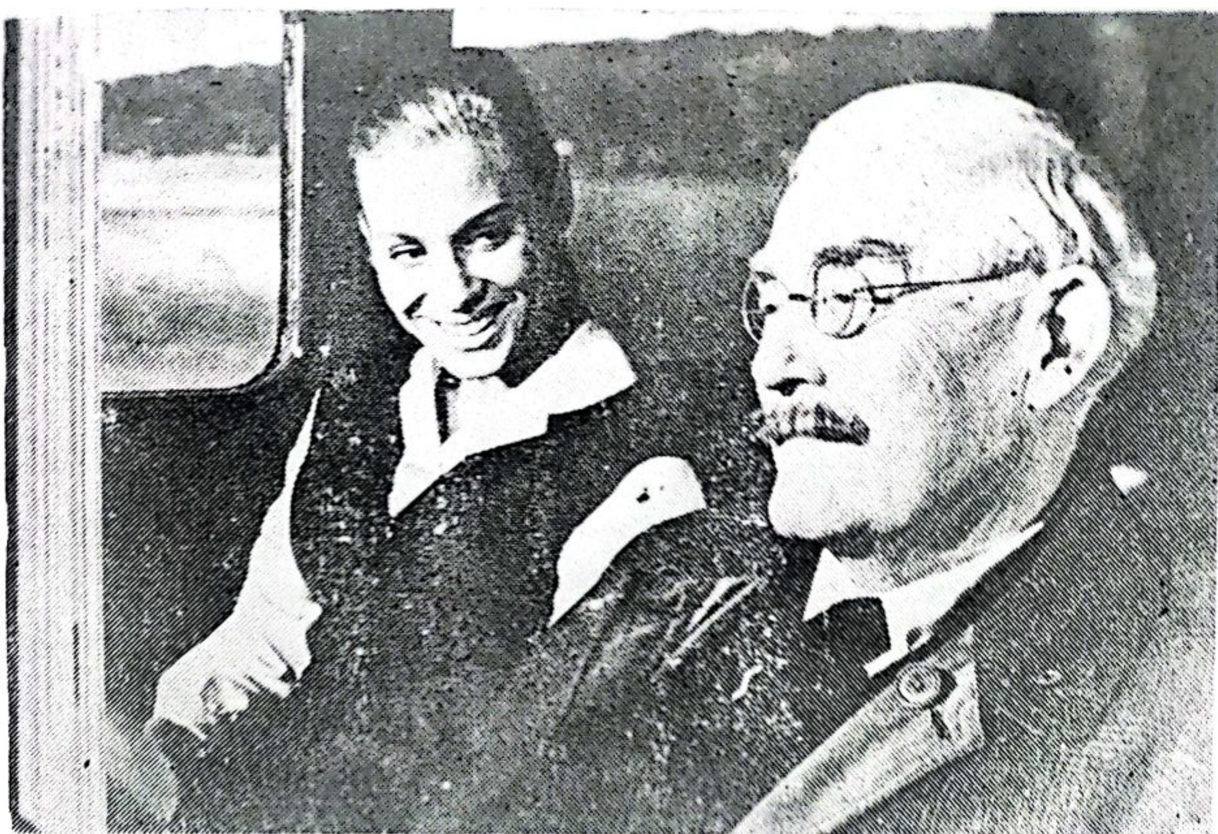




24. Nurgazi Sdgaliev, micul erou din VAPORUL ALB (Bolot Șiamșiev, 1976).

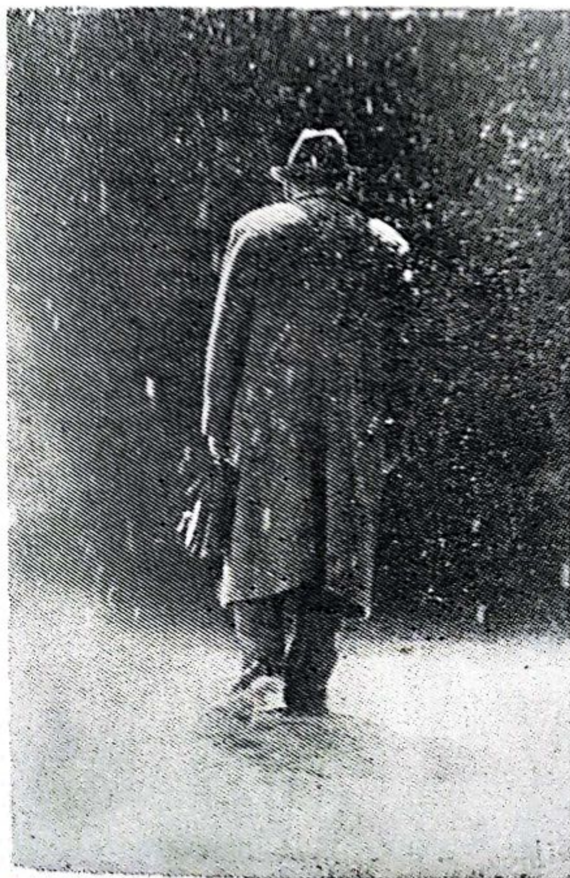
25. „Cina zdrențăroșilor" din VIRIDIANA (Luis Buñuel, 1961).

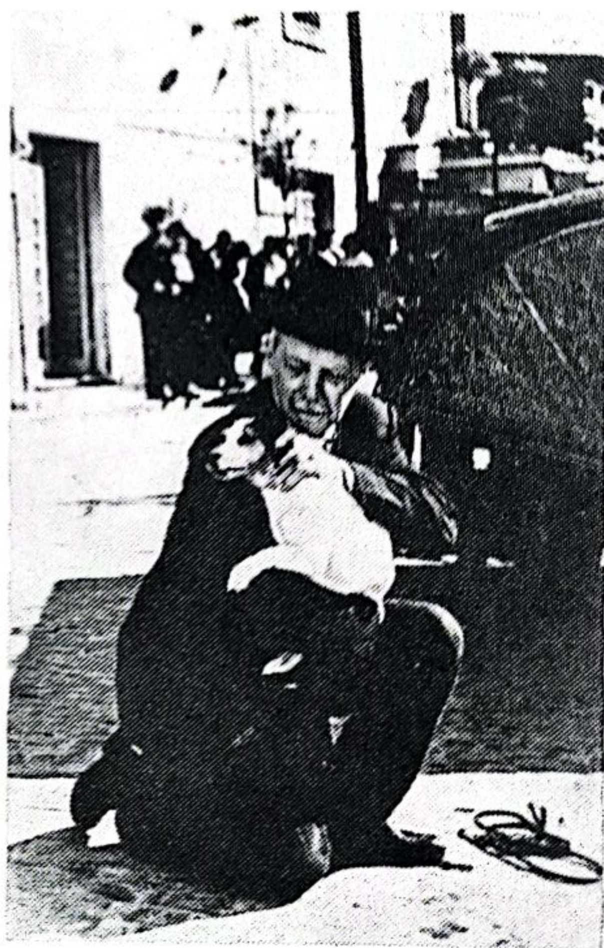
, 1976).



26. Ingrid Thulin (*Marianne*) și Victor Sjöström (*Everard Isaak Borg*) în FRAGII SĂLBATICI (Ingmar Bergman, 1957).

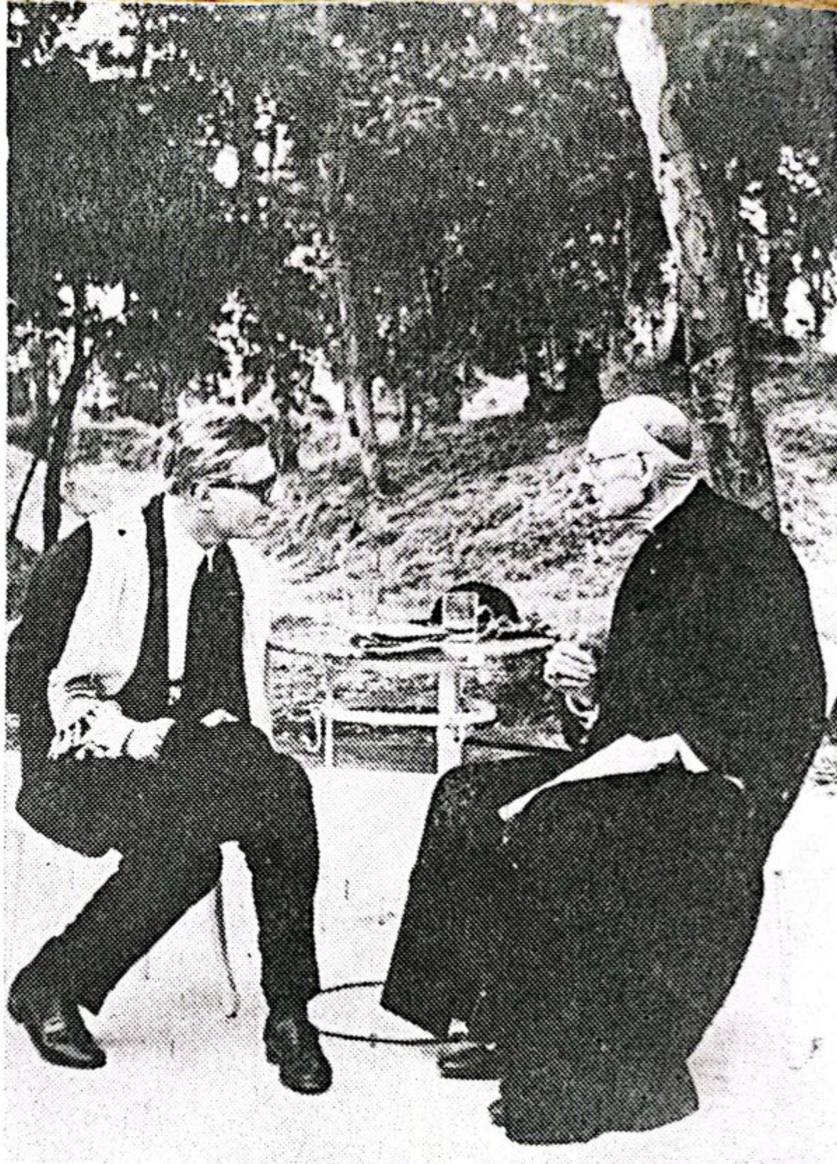
27. Funcționarul *Watanabe* (Takashi Shimura) într-un *flash-back* din A TRĂI (Akira Kurosawa, 1952).





28. Carlo Battisti (*Umberto*) și cîinele *Flike* în UMBERTO D. (Vittorio De Sica, 1952).

29. Regizorul *Guido Anselmi* (Marcello Mastroianni) conversează cu *Cardinalul* (Tito Masini) în OPT ȘI JUMĂTATE (Federico Fellini, 1963).



30. Autobuzul „microbiștilor" din secvența „racordului inelar" — ROMA (Federico Fellini, 1972).

31. Adevăratul „dirijor" ce face REPETIŢIE CU ORCHESTRA: Federico Fellini (fotografie de lucru).







32. Baldwin Bass, interpretul *Dirijorului* din REPETIŢIE CU ORCHESTRA (Federico Fellini, 1979) 33. Prima secvenţă a filmului. În rolul *Copistului*: Umberto Zuanelli.





CROAZIERA (Mircea Daneliuc, 1981).

34. Secvența „Jocului cu lingura"; în centru: Tora Vasilescu (*Sanda*);

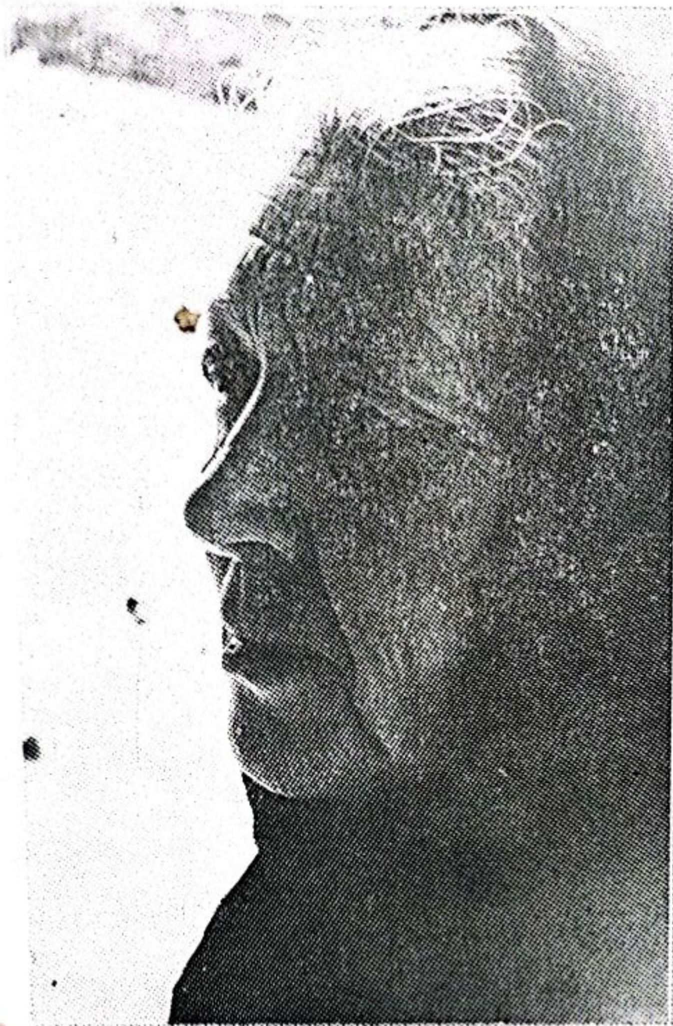


**35. Cearta conjugală dintre *Lala* (Maria Gligor) și *Proca* (Nicolae Albani);**



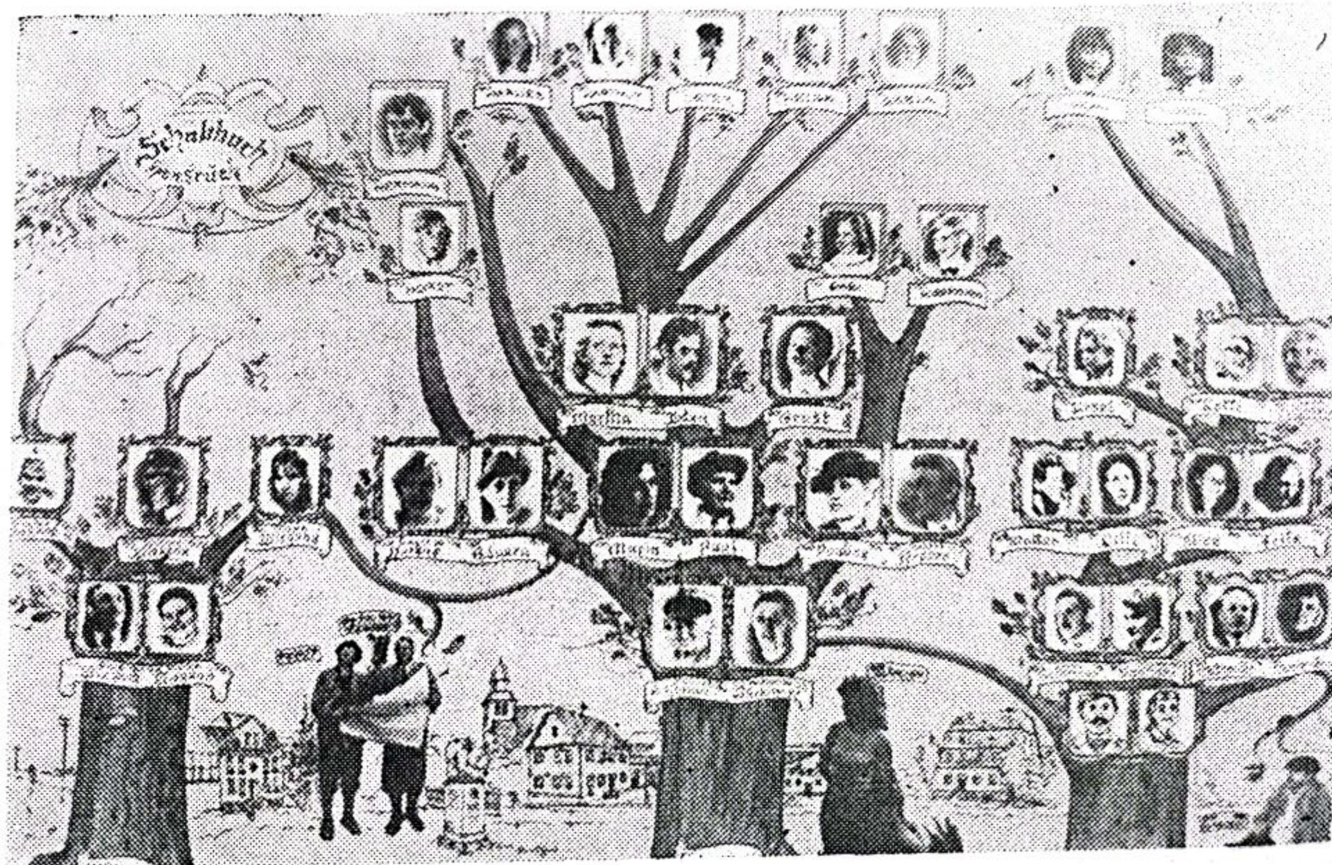
36. Paul Lavric (*doctorul Velicu*) și Mircea Daneliuc (*Vali*).

CONCURS (Dan Pița, 1982). 37. Claudiu Bleonț (*Puștiul*); 38. „Haltă de ajustare"; interpreți: Valentin Uritescu, Cătălina Murgea, Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică.



PATRIE (Edgar Reitz, 1984). 39. *Katarina Simon*, născută *Schirmer*, este jucată de actrița amatoare Gertrud Bredel; 40. Viitorul *grenadier Hans* (elevul Alexander Scholz); 41. Arbori genealogici și încrengături familiale pentru acest serial TV.





Încep, firește, cu cel din 1969: *„...dacă vorbim din punct de vedere al istoriei mondiale, ne aflăm în pragul unei crize mondiale. «Pragul», firește, poate să însemne și cincizeci de ani. Trebuie s-o recunoaștem deschis. Văd o altă mare posibilitate practică de a reînnoi marxismul în faptul că Lenin, după mine, avea perfectă dreptate cînd scria în opera sa* «Ce-i de făcut?» *că fără o teorie revoluționară nu există nici o practică revoluționară. Atîta timp cît la noi și în Occident nu va începe... o reînnoire a metodei marxismului prin care să se poată realiza o analiză economică și socială a drumului parcurs de capitalism, pe care noi, marxiștii, nu l-am analizat, și din care să extragem acele probleme concrete cărora le putem da un răspuns concret, atîta timp cît aceasta nu se va întîmpla, nu se va putea vorbi de o adevărată și serioară mișcare revoluționară, capabilă să ia mari hotărîri. De aceea rețin ca necesară o primenire a problemelor teoriei marxiste. Există probleme și în țările socialiste, dat fiind că fără reînnoirea acestei teorii nu există practică. Cine crede că prin aceste forme de* happening (aluzie la mișcările studențești din Europa occidentală în 1968 — *n.n.*) *poate fi distrus capitalismul, de bună seamă, e un naiv"*. Apoi în 1970: *„Înainte de Marx exista doar capitalismul așa-numitei industrii grele, în timp ce producția bunurilor de consum se afla în cea mai mare parte, în mîinile meseriașilor, ale artizanilor. De cînd, însă, capitalismul a început să se intereseze atît de bunurile de consum, cît și de activitățile terțiare, a scăzut, pe de o parte, numărul meseriașilor (și, în consecință, rezerva pentru angajarea de noi muncitori) și, pe de altă parte, capitalismul a început să se intereseze de muncitor în calitate de consumator. Iar pentru a face din el un mai bun consumator era nevoie de un spor salarial și de o reducere a timpului de muncă. Asemenea probleme nu existau, încă, pentru Marx. Trebuie, prin urmare, să supunem toate criteriile pe care Marx le-a propus cu privire la capitalismul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, unei noi analize economice. Lucrul acesta nu s-a realizat, și iată motivul pentru care noi* [...] *ne aflăm în fața noului capitalism ca vițelul la poarta nouă și continuăm să-l judecăm pe temeiul unor categorii depășite, cu rezultatul că nu clarificăm nimic"*.

*

În același spirit au înțeles și comuniștii italieni mutațiile din societatea italiană a ultimelor trei decenii, propunînd înnoite analize marxiste ale situației, mai ales după 1970. *Capire e governare la novità italiana* (*A înțelege și a guverna noutatea italiană*) se intitulează, de pildă, un recent eseu al lui Antonio Bassolini (în *„Rinascita"*, octombrie 1985), unde autorul scrie limpede: *„Trebuie să ținem seama că tema schimbărilor sociale e enormă, că prezintă o mulțime de fațete și se împletește cu tema schimbărilor economice și politice, culturale și civile"*. Este exact ceea ce nu omite nici Lukács să pună în lumină, atunci cînd în centrul discuției așază economia: *„Vedeți, economia nu poate fi nicicînd considerată în mod izolat. În legătură cu aceasta, oamenii, atît burghezii, cît și oamenii noștri, greșesc cînd cred că tot ceea ce beneficiază de o catedră autonomă la universitate există, de fapt, autonom, și în viață. La universitate se poate preda economia, independent de societate, de ideologie etc., dar dezvol-*

*tarea economică reală a fost totdeauna expresia dezvoltării sociale globale*" (interviul din „Borba").

Reflectă filmele lui Fellini—inclusiv „științific"—aceste mutații, „noutatea" italiană? Bineînțeles, nu la nivelul bătăliei de idei, politice, a proletariatului, ci la cel existențial al micii burghezii, al lumii spectacolului, în care i-a plăcut întotdeauna să-și caute subiectele? Cred că da, le reflectă, fie și mediat. Poate prea mediat, ar zice Guido Aristarco, care profită de „Leul de aur" acordat pentru întreaga carieră lui Fellini, la Veneția, în toamna lui 1985, și rezumă într-un pamflet, *Un leone alla carriera tra incensi liturgici!* (*Un „Leu" pentru întreaga carieră printre tămîieri liturgice*, „Cinema Nuovo", nr 298), vechea dispută cu Fellini după ce își începe scrierea prin reproducerea propriei declarații cu privire la acest premiu (se cuvine a preciza că Aristarco, numit membru în juriul venețian din 1985, a fost absent de la festival): *„În ciuda rezervelor mele privind opera sa, precum și a anumitor neînțelegeri, probabil provenite din partea amîndurora, îl consider pe Federico Fellini drept una dintre cele mai mari personalități ale cinematografului. Dată fiind calificarea sa personală, în virtutea normelor în vigoare referitoare la docența universitară, i-am adresat invitația — de către domnia sa cu modestie neacceptată — de a ține un curs de integrare la Universitatea «La Sapienza» din Roma. Sînt deci de acord, nu fără reînnoită stimă și veche prietenie, cu distincția pe care acum Festivalul de la Veneția o atribuie lui Fellini*". Vom vedea despre ce „prietenie" e vorba, dar numai după ce vom deschide cale liberă iritării lui Aristarco la ascultarea corului de laude, la adulmecarea mirosului de tămîie al cădelnițărilor liturgice, cum le spune, din partea admiratorilor totali. *„Au fost olosite toate substantivele și adjectivele spre a-l defini și elogia pe Fellini* — scrie profesorul și criticul de la Roma — *Maestru. Marele Maestru. Maestru emerit. Maestru de gîndire. Maestru al paradoxului. Poet al diformului. Poet al memoriei.* [...] *Geniul riminez. «Geniul său e mereu deasupra tuturor». Geniu: «Iată un cuvînt care nu-mi place», ne anunță Georges Simenon; e prea vag și folosit pentru prea multe persoane. Dacă privim bine lucrurile, din umilul meu punct de vedere, aceluia care m-ar întreba ce anume este un creator (iată cuvîntul potrivit!), i-aș răspunde fără ezitare: «uitați-vă la Fellini!»*". În continuare, citatele se țin lanț: *„Fellini e totuna cu a spune cinematograf,*

*face minuni cu aparatul de luat vederi. Autorul cel mai iubit. Întruchipează italianul* artistic. *Este o mîndrie ce aparține tuturor, revendică Jack Valenti, magnat al industriei cinematografice americane. Fellini e o lume, supralicitează ministrul francez Lang: «Este mai mult decît un astru care strălucește pe firmamentul cinematografului, e o planetă care ni se dezvăluie cu nesfîrșitele ei fațete și pe care nu vom sfîrși niciodată să o explorăm». Legendă vie. Statuie a Libertății. Regele Mag al cinematografului modern. «Nimeni nu merită mai mult decît el să fie premiat pentru întreaga sa carieră», dictează la telefon Moravia.* [...] *«Viitorul nostru e viitorul lui Fellini». Pentru o epocă a dubiilor sistematice* [să nu uităm că tocmai Aristarco o cita pe Nathalie Sarraute din *Vîrsta bănuielii*], *cum e a noastră, a incertitudinilor, a întrebărilor fără răspuns, nu-i rău de loc. Cuvîntul «rezerve» apare o singură dată, și chiar în scurtul meu text"*. Și așa mai departe, cu un citat, în plus, din Tullio Kezich, în care criticul ziarului „La Repubblica" lansează o nouă categorie de „pocăiți" (referirea e la teroriștii care-și reneagă crezul și faptele): aceea a „criticilor pocăiți". Vizat, Aristarco ripostează că nu se căiește cîtuși de puțin pentru judecățile sale cu privire la *Il bidone, La strada* și *La dolce vita* și nici nu-și retrage aprecierea de ansamblu, asupra lui Fellini și a operei sale. Și totuși: *„Ce anume nu funcționează între Fellini și mine, mă întrebam și întrebam în 1957, scriind despre* «Nopțile Cabiriei»: *faptul de a nu ne mai vorbi unul altuia, ci unul pe lîngă celălalt, alături de celălalt, își are origini nu prea îndepărtate, dar semnificative și determinante, într-un raport care depășește caracterul privat, contingent"*.

Relațiile dintre cei doi au mers cum au mers de la *Șeicul alb* la *I Vitelloni*, dar cînd au ajuns „pe șosea", *La strada*, s-au poticnit într-o polemică fără cruțare. Supărat foc pe critic, Fellini răspundea astfel unui colaborator al revistei americane „Film Culture": *„Dacă vreți să-mi înțelegeți lucrarea, să nu citiți* «Cinema Nuovo»; *necazul cu* «La strada» *a fost că Biserica* [catolică se înțelege] *a pus stăpînire pe film, servindu-se de el ca de un steag. Întoarcere la spiritualism. De aceea,* «Cinema Nuovo» *s-a arătat contra. Vă asigur că, dacă* «Cinema Nuovo» *ar fi fost primul în a susține filmul, Biserica s-ar fi dat de partea adversarilor"*. Aristarco precizează că, după 1957, nu a mai putut să se găsească în armonie cu „poetica" felliniană, aceasta prezentînd limi-

te importante: spiritualism, iraţionalism dominant, trimitere la „miracol" şi la graţia divină. În sfîrşit, criticul încheie — recunoscînd „marele talent" şi „calităţile ieşite din comun" ale cineastului — prin a susţine că îl admiră, şi chiar foarte mult, pe Fellini: *„... îl consider una dintre cele mai mari personalităţi ale cinematografului; dar nu-l iubesc, adică nu-l simt ca pe un autor al meu"*. Punct. În *8 1/2*, într-o scenă „visată", Fellini îl spînzură, emblematic, pe criticul Carini, prietenul-duşman care — interpretat de francezul Jean Rougeul, uscat şi petulant — nu face decît să-l piseze pe autorul în criză de inspiraţie, după ce i-a citit bruionul de scenariu: *„La o primă lectură sare în ochi că lipsa unei precise problematici sau, dacă vrem, a unei premise filosofice face din film o suită de episoade cu totul întîmplătoare şi probabil... «amuzante», pe măsura unui realism ambiguu. Te întrebi, într-adevăr, care e ţinta autorilor: vor să ne facă să gîndim? Vor să ne sperie. Acest joc descoperă, încă de la început, lipsa unei inspiraţii poetice* (Carini întrerupe o clipă lectura însemnărilor sale şi, pe un ton aparent mai discursiv, mai prietenos, comentează) *... iartă-mă, dar poate că aceasta e cea mai patetică demonstraţie că cinematograful se află într-o întîrziere de cincizeci de ani faţă de celelalte arte...* (Rîde un pic, redevine serios, citeşte din nou)... *Scenariul nu are nici calităţile unui film de ruptură, de cotitură, deşi pe alocuri pare să-i aibă ... deficienţele..."* E limpede că relaţiile dintre creator şi criticul său, chemat, acesta din urmă, dinadins, ca un punct de sprijin (celălalt e constituit de Episcop, dar întîlnirea cu el e prilej de noi dezamăgiri) sînt relaţii de dragoste şi ură, niciodată complet stinse, niciodată dezlegate. Dar să nu alergăm prea repede. Înainte de *8 1/2* mai sînt ceva lucruri de spus.

Şi anume, în primul rînd, că Aristarco poate să aibă dreptate cu carul în formularea propriilor „rezerve", dar că ele nu pot să destrame „vraja", incantaţia, pe care Fellini are puterea să le ţeasă, ca un vierme de mătase, înfăşurîndu-şi filmele într-un absolut personal „cocon" de poezie. Cum, adică? De ce să renunţăm la reazemul raţiunii, la criteriile binecuvîntate ale istoricităţii fanteziei? Ba nu renunţăm deloc la ele, nu sîntem hipnotizaţi — ca de un nou dr. Mabuse, răspînditor de groază a veseliei —, ci îi aplicăm şi lui Fellini măsura, metrul cu atîta succes sugerat şi folosit în cazurile unui Tomasi di Lampedusa sau Lu-

chino Visconti, ca să nu-l mai deranjăm pe Marx, cu considerațiile sale despre Goethe și Balzac, și nici pe Lenin — cu părerile despre Tolstoi. De ce *„compromisul istoric"* al unui *distinguo* ar fi valabil pentru un artist aristocrat, iar pentru unul mic-burghez, nu?"... *de îndată ce un aristocrat se vede și se descrie așa cum e, el încetează să mai fie reacționar și omul unei caste : devine un judecător, un martor, un artist și un memorialist"* — scria Maria Brandon-Albini despre Lampedusa și despre *Ghepardul*, permițînd criticii și cititorilor de stînga să răsufle ușurați. Aceeași idee o găsim și în pledoaria lui Louis Aragon : *„Oricare ar fi ideile lor personale* [e vorba de Balzac și de Lampedusa], *fie ele chiar și reacționare, opera lor e tîrîtă în mișcarea reală a istoriei..."* Și opera lui Fellini, nu? Nu este, oare, Fellini un artist destul de mare, pentru a merita să intre sub incidența unei asemenea derogări? Părerea mea este că da, dincolo de orice „tămîiere liturgică", cu o fire și cu un neastîmpăr care au contribuit să i se forjeze efigia unui „Mare Mincinos" prea șăgalnic și „superficial" pentru gustul unei critici grave, angajate. Dar iată că ne sare în ajutor însuși prietenul lui Aristarco, generosul Renzo Renzi, gata să recunoască pînă și valoarea de document, de mărturie fidelă a timpului, vitală în filmele felliniene: *„... dat fiind că intenționăm să folosim opera lui Fellini ca pe un document, trebuie să ne întrebăm dacă filmele «marelui mincinos» pot fi considerate un izvor credibil pentru o altă discuție. Iar eu răspund că da, că ele sînt foarte credibile, deoarece Fellini obișnuiește să extragă numeroase fantasme din inconștient, prin urmare funcționează la el o «memorie* i s t o r i c ă *involuntară», adică involuntară în ceea ce privește furnizarea de date istorice, sau istorico-antropologice, pe care le cercetăm. În concluzie, atunci cînd își inventează imaginile, în fond, Federico e cît se poate de sincer"*. Păcat că investigația lui Renzi se limitează însă — așa cum glăsuiește titlul eseului publicat chiar în „Cinema Nuovo", nr 281, *Da Rimini e dintorni sguardo sulla Fellini beach (De la Rimini și din jur privire spre Fellini beach)* — la raportul dintre cineast și mare, dintre Fellini și meleagurile sale natale, unde — *Amarcord* confirmă — *„există marea, dar nu există marinari, iar economia pe care o deducem e țărănească"*. I se recunoaște, așadar, lui Fellini o „memorie *istorică*", fie și involuntară (dar, la un artist, memoria involuntară nu

e totuna cu cea voluntară?), care se întinde peste întreaga sa operă.

Ne convine, socotesc, să ne ațînem pe urma traiectoriilor preconizate de Renzo Renzi, care, colaborînd la revista lui Aristarco (dar și conducînd colecția „De la subiect la film" a editurii Cappelli din Bologna), îi împacă, măcar de la distanță, pe Fellini și pe Aristarco (acesta din urmă neezitînd, bunăoară, să-i acorde un spațiu tipografic lui Fellini însuși după succesul lui *8 1/2* la Moscova, în 1963). Pe de o parte, Renzi, dar pe de altă parte, critica de film franceză, care devenind un fel de supapă de siguranță — în privința operei lui Fellini — face să se descarce, să se scurgă tot ce e de prisos ca reziduu de crocianism, lukácsism sau gramscism ce amenință cu încremenirea în dogmă sau în prejudecată, în critica italiană.

O rațiune de a fi a lui Fellini ca artist, arhicunoscută, este *autobiografismul* (indiferent dacă năstrușnicul cineast o recunoaște sau nu): în fiecare film, cu fiecare film, Fellini parcurge o etapă a vieții sale, își aduce pe ecran amintirile, obsesiile, experiențele, pățaniile. Cultura lui Fellini nu e universitară, personajul nostru abia și-a trecut examenul de bacalaureat, și e inutil să căutăm în opera sa o „doctrină filosofică", efect al unei eventuale frecventări sistematice a gînditorilor omenirii. Să nu ne pripim însă. Cu riscul de a-l dezamăgi pe Aristarco, mă adaug și eu șirului — orbit?, fascinat?, hipnotizat? — celor care-l consideră pe Fellini un mare artist, dacă nu de-a dreptul unul genial: or, știut este, de la Tudor Vianu, geniul nu se perfecționează, nu are nevoie, fiindcă poartă în sine „scibilul" timpului său, odată cu amintirile, topite de cele mai multe ori în unda cunoașterii. În același timp, cred că nu-i vine greu nimănui să admită că, povestindu-se pe sine, comportîndu-se autobiografic adică, Fellini povestește o întreagă epocă, o vîrstă, sau chiar mai multe, din istoria Italiei. Fără să aibă pretenția unei „cronici", ca la Edgar Reitz, în *Heimat* (*Patrie*, 1984), filmele lui Fellini — dincolo de confidențe, strict sau doar aparent personale: ce importanță are, într-o operă de artă? — sînt autentice mărturii ale timpului, demne de luat în seamă ca „izvoare istorice", așa cum și le dorește profesorul Marc Ferro. Vrînd sau, nevrînd, o recunoaște și Pier Paolo Pasolini în pertinenta, oricît de pătimașa, analiză a filmului *La dolce vita* („Filmcritica", februarie 1960), aproape un studiu deopotrivă

ideologic și stil-critic în ale cărui pagini, interesante și azi, după un sfert de veac, își suprapunea propriile contradicții și neliniști „sectare" peste „iraționalismul catolic" al lui Fellini, recunoscînd, însă, valoarea înaltă a unor fragmente ce ar fi putut alcătui o veritabilă capodoperă. După cum, încă și mai pasionant ar fi să analizăm previziunile lui Pasolini, îndeosebi efectele „destinderii", adică ale coexistenței pașnice în care autorul lui *Accattone* vedea sursa unei reveniri sau recuperări a unei „poetici" diferite de cea considerată în anii '50 drept ortodox realistă, fondată pe rațiune și istoricitate. Fără a intra în amănunte, e cert că, pretutindeni, am asistat la o „recuperare" a lirismului, nu neapărat magic, și a „metaforei" sau „epifaniei", a „dilatării semantice", care — să ne înțelegem — nu au presupus întotdeauna și în mod obligatoriu un răsfăț fonic sau vizual și nici nu au exclus automat autenticitatea și credibilitatea, propensiunea pentru adevăr. De altfel, recunoștea și Pasolini: abundentă a fost și a rămas încărcătura de „realitate" din filmele lui Fellini, deși e evident că nu cantitatea decide, nici în cazul de față.

Mai puțin „sectar" — și, bineînțeles mai puțin „genial", în sensul de extravaganță a penetrației critice —, dar nu mai puțin pertinent decît Pasolini, este Renzo Renzi, mai senin și mai deschis, de la bun început, în raport cu itinerarul creator al lui Federico Fellini. Am avut prilejul, în altă carte, să amintesc și să citez pasaje din eseul *Gli antenati di Fellini* (*Strămoșii lui F.*, „Cinema Nuovo", nr. 169), în care cineastului i se căutau originile socio-culturale și i se stabileau afinitățile, ca și orientarea ideologică și estetică. După acea preliminară investigație, Renzi a publicat în colecția îngrijită de el însuși „Dal soggetto al film" („De la subiect la film"), o excelentă prefață la volumul *Il primo Fellini* (*Primele filme ale lui Fellini*, 1969) intitulată *Fellini che va, fanciullino che viene* (*Fellini care se duce, copilașul care vine*). De unde și de ce acest titlu? Există la Fellini, constată Renzi, o dublă mișcare, o dublă direcție: una — îndreptată înainte; cealaltă — un fel de întoarcere. Imaginea inspiratoare, pentru critic, este aceea a finalului din *I vitelloni*: pe de o parte, protagonistul Moraldo, considerat un *alter ego* al cineastului, ia trenul spre Capitală, spre Urbe (în antichitate, dar și acum, în Italia, *numai* Roma purta și poartă acest nume); pe de altă parte, copilul cu care Moraldo a stat

de vorbă la gară se întoarce în orăşelul (natal) de provincie (pe care Moraldo, în acelaşi timp, îl părăseşte printr-un gest eliberator). În aceste două zvîcniri, în aceşti doi vectori, Renzi vede şi înţelege o *„mişcare arhetipală pentru autorul nostru"*. Evident, ţinînd seama de radicalul şi radicatul „autobiografism" al regizorului, definit şi caracterizat încă în *Strămoşii lui Fellini*: *„Pe tărîmul vieţii particulare, private, nu există nimeni, în cinematograful nostru şi poate nici în întreaga noastră artă contemporană, care să fi avut curajul de a se mistui şi de a se etala, aşa cum a făcut-o el"*. Sigur pe capătul de fir apucat, Renzi îşi începe conversaţia-interviu din prefaţa menţionată tocmai de la jocul contrariilor în conştiinţa etico-estetică a lui Fellini: „... *gîndindu-mă că am găsit în finalul din* «I Vitelloni» *o cheie cît se poate de limpede pentru a-l pune pe regizorul nostru cu spatele la zid, silindu-l să cîştige conştiinţa regresiunilor sale, am hotărît să pregătesc un chestionar pe care să i-l supun în vederea editării volumului dedicat* «primului» Fellini. *Întrebările iniţiale, în realitate, conţineau dinainte răspunsurile cineastului. Unde se întoarce copilul? În cheie psihologică, el se întoarce la mica burghezie din care provine. În cheie etnologică, el se întoarce în provincia sa, în Riminii săi. În cheie ideologică, în fine, el se întoarce la o concepţie magico-religioasă"*. Întîlnindu-se, apoi, cu Fellini, Renzi îi expune teza-întrebare legată de „dubla mişcare", adăugînd: *„În felul acesta, însă, îţi muşti mereu coada"*. Iar Fellini, deloc descumpănit: *„Bineînţeles. Şarpele care îşi muşcă coada. E un simbol oriental. Un simbol al înţelepciunii. De ce să refuzi propriul trecut, ceea ce ai fost? Se cuvine să introduci mereu, în cercul tău trecutul: pentru a-l rediscuta, pentru a-l vedea într-o lumină nouă, pentru ca experienţa să fie întreagă"*. Bătălia, în concepţia lui Renzi, era astfel deschisă, urmînd, firesc, replica eseistului: dar Chesterton spune că *„şarpele cu coada în gură (nu prea plăcută hrană) este simbolul unei raţionalităţi superficiale, animalul degradat care se devoră pe sine"*. Mai mult, continuă Renzi, făcînd un pas în ograda ideologică a lui Fellini, *„saltul calitativ realizat de creştinism în raport cu filosofiile orientale era simbolizat tocmai prin înlocuirea cercului cu crucea"*.

Răspunsul lui Fellini: *„«Nu există nicidecum pace!... Dar şi crucea are o limită, atunci cînd, în centrul său, blochează totul într-un punct! Şi-apoi, nu mi se pare că religia*

*catolică ar fi împotriva ideii cercului, atunci cînd vorbește de* c o n i u n c t i o o p p o s i t o r u m, *se spune, oare, așa?» Și începu să rîdă, pus în fața unei discuții ce devenise, dintr-o dată, prea importantă. Sau, poate, vană?"* Nu e lipsit, eventual, de interes faptul că acest colocviu cu Fellini era purtat pe fundalul pregătirilor pentru turnarea *Satyriconului*. Renzi recunoaște că — în timp ce regizorul se gîndea la filmul său și ilustra viața romanilor antici — lui îi veneau în minte replici împotriva idealismului, ca, de exemplu: *„Paradisurile artificiale ale circularității Spiritului"*; sau, cu adresă directă la Fellini: *„Cercul mai mai înseamnă și să dai cu piatra și-apoi să-ți ascunzi mîna la spate. Să începi o polemică violentă împotriva unei anumite poziții, burgheze, să zicem, sau religioase; după aceea, însă, să găsești o soluție împăciuitoare, din frica de a fi avut curaj. Să săvîrșești păcatul și să arăți imediat că te căiești"*.

Totuși, în favoarea, lui Fellini, Renzi recunoaște că *„pînă și în ipotezele lui Einstein e prezent conceptul de circularitate. Spațiul curb. Lumina care se întoarce la punctul de plecare. Și-apoi, trebuie să recunosc că, în raport cu zicerea:* e x t r e m e l e s e a t i n g, *adeseori sfîrșesc prin a bănui că, tot mergînd spre stînga, ajungi la extrema dreaptă"*. Ajuns aici, Renzi își dă seama că, în sinea lui, atacă însuși autobiografismul lui Fellini, altădată apărat cu străşnicie, îndeosebi pentru că ar „închide" opera într-o semnificație ce se vrea definitivă: *„Dar eu* — intervine Fellini, ca și cum ar fi auzit gîndurile lăuntrice ale criticului — *caut să nu pun niciodată cuvîntul* Sfîrșit, *așa cum se întîmplă în* «Vitelloni». *Sfîrșit a ce anume? Cel mult, început. Eu caut mereu, chiar dacă nu reușesc totdeauna, tocmai opera deschisă... În ceea ce privește autobiografia, ei bine, e adevărat, mi-e frică să nu rămîn vrăjit de mine însumi, încurajat fiind în direcția aceasta de indiscutabilul meu succes. Mi-e frică să nu încremenesc într-o imagine despre mine însumi mereu egală, fiindcă așa o cere publicul. Această autoîncîntare e cea mai primejdioasă pentru un autor"*.

Dialogul Renzi—Fellini continuă apoi, umplînd nenumărate nișe conceptuale pînă atunci nelocuite, așteptîndu-și parcă un conținut. Aș desprinde, dintre toate, pe acela al dialecticii speranță-nostalgie, adică, încă o dată, dublul imbold a ceea ce ne mînă înainte, spre viitor, și a ceea ce ne trage înapoi: *„«Speranța și nostalgia coincid adeseori», zise Fellini, rămînînd credincios concepției sale circulare"*.

De aici, de la această *doxa*, o părere, care nu-l lasă pe Renzi indiferent, aş prefera să transcriu întreaga concluzie a prefeţei sale, indicativă:

*„Nu, poate că nu e adevărat. Nostalgia şi speranţa nu pot să se confunde. Pentru a trăi e nevoie de o tensiune în direcţia viitorului. Viaţa stă în însăşi această tensiune. Cînd Leopardi a scris* «Sîmbăta satului»*, a reprezentat un lucru profund. Duminica e ziua de odihnă, a ţelului atins. Eu urăsc duminica. Nu e ziua Domnului. E ziua Diavolului. Chiar şi azi: mulţimile care pleacă duminica să-şi petreacă* week-end-ul. *Ce spectacol dezolant! Tot aşa, şi popoarele. Popoarele, într-un anumit sens, cele mai vii, sînt cele care luptă pentru duminica lor: africanii, asiaticii, în clipa în care se deşteaptă. Popoarele nefericite sînt, în schimb, scandinavii, americanii, societăţile bunăstării, tristele popoare ale duminicii (burgheze)...*

*Între timp, Fellini se întorsese, fără să-l fi găsit, încă, pe Gitonele căutat [personaj din* «Satyricon»]

*Spunînd:* «Omul e un sălbatic, după ce a încetat să fie o maimuţă», *Marx a deschis oamenilor un orizont nemărginit.*

«Aşa a spus Marx?», *mă întrerupe Fellini, examinînd o suedeză, superbă, un chip cunoscut, o văzusem în reclamele unor detergenţi.* «Da, sigur că da», *răspund eu, surprins de întrerupere, fiindcă îmi închipuiam că, de-acum, vorbesc numai cu mine însumi. „A scris asta în* «Critica programului de la Gotha»."

*În aceeaşi seară, călătorind cu maşina spre a nu ştiu cîta întîlnire, Fellini mă întreabă din nou:* «Cum e fraza aia din Marx?». «*Omul e un sălbatic, după ce a încetat să fie o maimuţă*». «Dar de ce n-o pun ca motto, în antetul ziarelor de stînga?!», *exclamă Fellini.* «E o afirmaţie admirabilă. Încredinţează omului sarcini enorme, *în timp ce-i dă conştiinţa propriei stări actuale. Păi, atunci sînt de tot rîsul cei care, în faţa anumitor opere, a anumitor spectacole care reprezintă oamenii ca pe nişte dobitoace, cum mai sîntem încă, scriu şi susţin* că asemenea opere denigrează Omul, cu O mare». «În perspectiva lui Marx— *am adăugat* — chiar dacă rămîne bănuiala unei alte fugi în utopie, se înţelege mai bine refuzul, contestaţia globală».

*Fiindcă ajunsesem la întîlnirea fixată, n-am putut să nu constatăm că pentru prima oară, după asemenea dialoguri anevoioase, ne aflam, în sfîrşit, perfect de acord, cuprinşi de conştiinţa de a trăi, şi în ziua de azi, într-o preistorie.*

*La locul întîlnirii, Fellini luă, printre altele, un pachet de fotografii: chipuri de balauri, de păsări, de hermafrodiţi, de drăcoaice misterioase.*

*La cină, am riscat o propunere:* «Şi dacă aş scrie că primul Fellini nu e cel al filmelor cuprinse în volumul nostru, ci e tot ceea ce ai făcut pînă acum şi mai eşti încă pe punctul de a face?». «Foarte bine», *zise Fellini.* «Mă recunosc».

*În timpul acesta, Fellini desena pe şerveţele faţa lui Trimalcion, slabă, teribilă, aceea a unui om extrem de bătrîn, care nu mai mănîncă.*

*Mă pregăteam să plec a doua zi. Căutînd ceva, ca pentru a încheia un bilanţ, dădui în buzunar peste chestionar. Acum mă întorceam acasă. Unde mă întorceam? În pîntecele matern? În mica burghezie? În provincie?*

«Știi cine ar trebui să-l joace pe Trimalcion?» — *zise Fellini, continuînd să-l deseneze.* «Ar trebui să-l joace Boris Karloff».

*După aceea, ne-am dus cu Nino Rota să vedem spectacolul Teatrului Național Filipinez, pentru a asculta timbrul anumitor instrumente ce puteau fi de folos coloanei sonore a filmului* «Satyricon»".

## „Opt și jumătate"

Departe de mine gîndul de a-l amenda pe Renzi; totuși, mă văd tentat să-i sugerez că fraza lui Marx, găsită atît de convenabilă de către Fellini, acoperă și ideea dublei mișcări arhetipale. Mai precis, și în viziunea lui Renzi apare imaginea sălbaticului, care *a fost* maimuță, și căruia i se *deschide* un orizont nemărginit. Într-adevăr, nu e în firea omului, sau dacă preferăm, este în însăși dialectica firii omului să asculte atît de chemările viitorului, cît și de cele ale trecutului, chiar dacă de fiecare dată, cu fiecare etapă, trebuie azvîrlit peste bord ce e inert, ceea ce e mort în noi (o știa și o exprima, în felul său, Ibsen, dar cred că o știau prea bine și Shakespeare, și tragicii greci). Renzi, însă, nu este un entuziast doar al „primului" Fellini; Renzi este cel care a luat în serios și a subliniat definiția dată filmului *8 1/2* ca *„prima operă național-populară"* din istoria cinematografului italian. „Național-popular" nu e o simplă catalogare etnică și culturală, ci reprezintă — — la Gramsci, care a lansat binomul — și o judecată de valoare, ba chiar una superlativă, de îndată ce implică întîi retrăirea gîndurilor și sentimentelor unei națiuni întregi, apoi exprimarea lor emblematică. *„E adevărat* — sublinia, în 1964, Renzi —, *cît se poate de adevărat.* «Opt și jumătate» *este, într-un anumit sens și pînă la ultimele consecințe, un film «național-popular»; este portretul perfect, prin intermediul unui procedeu de psihologie analitică al unui personaj păgîn-mahomedan-catolic. Dar ce este Italia, dacă nu o țară de păgîni-mahomedani-catolici? Fellini lucrează din interior și scoate la lumină brazde noi"*.

Criticul și-a găsit, cu anticipație, o confirmare prin Marele Premiu obținut, în 1963, la Festivalul Internațional de la Moscova (cu următoarea motivație a juriului: *„Film excelent, care reflectă travaliul, frămîntările unui artist în dificila căutare a adevărului și în scrutarea lumii interioare a omului"*). Lui Fellini, întors biruitor de la Moscova, „Cinema Nuovo" îi oferă ocazia să-și publice impresiile,

dar aceeași revistă nu se poate abține, „dialectic"?, ca la rubrica „Scrisori către director" să facă loc unui Giovanni Amati din Massa, cititor scandalizat: *„Dragă Aristarco, unde o să ajungem? La festivalul de la Moscova au premiat* «Opt și jumătate» *de Fellini. Sfîrșitul lumii.* [...] *Nu că unui artist nu i-ar fi permis să vorbească și despre îndoielile sale, ba chiar și despre deficiențele și înfrîngerile sale, dar nu pînă la a eșua în răsfăț, pentru a propune o estetică a compromisului, a ambiguității morale. El ne spune că un artist trebuie să fie liber să-și caute drumul către adevăr; bun, dar întîi să găsească acest adevăr și numai după aceea să ni-l comunice, iar nu să ne tratarisească, așa cum face, cu clătinările lui șovăielnice (să nu picteze cu coada măgarului...). Acum, noi cui să-i mulțumim, pe ce să ne sprijinim? Ne procurăm o amantă și o îmbrăcăm toată în alb și o prezentăm după aceea «doamnei» noastre? Nu mai reușim să fim nici măcar limpezi în indignarea noastră, sau poate sfîrșim prin a fi prea limpezi. «Cinema Nuovo» s-a explicat dinainte, dar sper să mai insiste asupra subiectului. Cu multă stimă și salutări cordiale, Giovanni Amati"*. Gambetta își poate dormi liniștit somnul de veci, are un urmaș demn: nemuritorul Amati! Din Massa, ce-i drept, nu din Cremona!

De bună seamă, astăzi — dar și atunci, în vara lui 1963 — o asemenea reacție, o asemenea judecată (care să fim sinceri nu ne e întru totul străină, parcă am mai întîlnit și în alte părți situații analoge), nu pot stîrni decît zîmbete și, cel mult, o „contra-indignare". Totuși, ceva-ceva este de luat în seamă din epistola către Aristarco: prin nu știu ce stranie întîlnire a stelelor coexistenței pașnice din anul acela, 1963, *8 1/2* de Fellini a fost trimis și premiat la Moscova, iar *Ghepardul* de Visconti a fost trimis și premiat la Cannes (totul poate în funcție de data finisării respectivelor copii standard.) Oricum, și mie mi s-a părut, atunci, pe loc, că asistăm la un „foc încrucișat" al juriilor, că festivalurile au fost încurcate de către producători, deși pînă la urmă terminîndu-se cu bine, totul a fost bine: un fecund an cinematografic italienesc. Ba, așa cum a ieșit, pînă la urmă e mai picant și mai plin de învățăminte. Să ne întoarcem, însă, la Fellini și la hronicul său moscovit. Cu precizarea, necesară, că încă de la *Dolce vita*, cineastul se afla „în căutarea adevărului", anticipînd nu doar *8 1/2*, ci și, de-a dreptul, *Blow up* al lui Antonioni: în *La dolce vita*, *„căutarea adevărului e încredințată fotoreporterilor, ochiului de*

*sticlă al unui aparat. Acest ochi atît de dilatat, încît nu mai reușește să vadă la scară umană. Adevărul scapă, hora continuă, monstrul își mușcă coada".*

Cine ne oprește să optăm pentru componenta „rațională" lucidă, a gîndirii estetice așezate la temelia filmelor felliniene? Cine ne împiedică să considerăm invocatul „iraționalism religios" fellinian — sau, mai pe grecește spus: *pneumatic* — drept o formulă comodă, tocită printr-o excesivă folosință gazetărească? (Dincolo de analiza extremistă a lui Pasolini.) În *La dolce vita* — mai e nevoie să amintim? — „miracolul" celor doi copii care au „văzut-o" pe fecioara Maria e o ordinară escrocherie: Fellini o dezvăluie clar, și critica religiozității de acest tip se revarsă și asupra masei de oameni veniți să asiste (ca și în procesiunea din *Nopțile Cabiriei*, dealtfel): nici un cineast marxist nu a demonstrat mai tangibil și mai expresiv eficacitatea condamnării religiei ca amăgire, ca o iluzie, ca „opiu al popoarelor". În *8 1/2* nu mai sînt minuni — nădăjduiesc că tot spectatorul a înțeles metafora „resuscitării" imaginare ad-hoc a părinților lui Guido, protagonistul —, dar există, în schimb, o repetată întrevedere a cineastului în criză cu un cardinal, venit și el, căci și el e om!, să se curarisească la băi. Și încă odată, Fellini spune ce n-au spus atîția alți cineaști, „angajați", un adevăr teribil: că biserica nu mai are ce comunica oamenilor, propriilor fideli. Dacă „the Falcacc", criticul ireductibil, exponent al raționalismului riguros, nu e în stare să ofere soluții viabile crizei lui Guido Anselmi, dincolo de generice principii ideologico-estetice abstracte, nici Cardinalul (sau Episcopul, întîlnit în admirabila secvență de la baia de aburi) nu aduce nici o lumină: morală, evident, capabilă să-l reașeze pe erou în armonie cu lumea, cu societatea; *„il mio supplizio/ è quando/non mi/credo/in/armonia"* (*chinul meu/e cînd/nu mă/cred/în/armonie*) — scria în anii '20, Giuseppe Ungaretti poet și „om al suferinței". Ce să mai vorbim de „parada modei ecleziastice" din *Roma*, prin ea însăși secvență blasfemă, ocazie de parodiere a eforturilor vaticanești de a se alinia vieții moderne și mai ales „croielii" americane? Autoironic pînă la lacerare — expresia e folosită de Renzi — Fellini e ironic, doar un pic mai crutător, și cu oamenii timpului său.

Și dacă tot s-au făcut și se fac apropieri comparatiste, de ce să nu bem cupa asociațiilor (fie și forțate, ca la Kra-

cauer) pînă la fund și să vedem în Guido și în Fellini un nou tip de tiran (un tiran în criză, de ce să nu aibă și tiranii crize?), un nou dr. Mabuse, și să subintitulăm filmele felliniene, cînd *Bilder der Zeit*, portrete ale epocii, cînd *Menschen der Zeit*, oameni ai epocii, ca la Fritz Lang? Căci, ce mi-e Cagliostro, ce mi-e Nosferatu sau Mabuse? Ce mi-e „haosul" Republicii de la Weimar și ce mi-e „destabilizarea" teroristă din zilele noastre? Ei, nu, totuși, să-i lăsăm „arhimandritului" Kracauer, toată grija schitului cu fantasmele pe care le-a cultivat, și să vedem, mai curînd, fără patimă, în Fellini, un artist autentic și, în această calitate, un martor nu doar „documentat" al contemporaneității sale și a noastre, ci și unul care interpretează imaginile acesteia subliniindu-le — de la decor și costume la gestualitatea, mimica și vorbirea actoricească — și extrăgîndu-le esența: în aceasta, într-adevăr, Fellini este un magician, un vrăjitor modern, dar și un gînditor aparent îndreptat în afară și, de fapt, întors mereu spre sine, spre o înțelepciune interioară, cum i-ar plăcea să spună lui Alexandru Duțu.

„Reportajul" premierii de la Moscova, în vara lui 1963, lasă să se întrezărească și asemenea componente ale personalității lui Fellini, cineast care vede cu ochi umani, nu cu ochii de sticlă ai aparatului de fotografiat: *Si buttò in ginocchio ad abbracciarmi (Se aruncă în genunchi să mă îmbrățișeze)*, e titlul intervenției propuse de cineast revistei care i-a dat găzduire:

*„Iată cronica felului în care au decurs lucrurile. Filmul meu «Opt și jumătate» a fost proiectat la Moscova în fața unui public imens, de opt sau nouă mii de persoane. Filmul era foarte viu așteptat. Faptul că eu m-am dus acolo însoțit de Giulietta* [Masina, soția lui Fellini, și protagonistă a cîtorva filme ale cineastului], *care în Rusia e foarte populară și foarte iubită, adusese publicul într-o stare deosebit de favorabilă în privința mea. Pelicula a fost proiectată în condiții mult defavorabile, neprielnice : subtitlurile în rusă erau foarte sumare ; apoi, în sală se auzeau crepitațiile traducerilor simultane în opt mii de căști. Totuși, publicul urmărea spectacolul cu enormă atenție și cu mare deferență ; pînă într-atît, încît, uneori, în anumite momente, eu mă simțeam oarecum stingherit : să prezint acest film al meu, atît de privat, atît de personal, care povestește amintirile mele din copilărie și starea mea sufletească actuală, în fața a opt mii de persoane de un alt neam, cu o altă istorie, cu alte obiceiuri, mi se părea nepotrivit și neplăcut. Un alt lucru care mă mîhnea era următorul : anumite secvențe, la care în Italia, America, Franța, publicul rîsese sau surîsese, aici cădeau în tăcerea cea mai absolută. La mijlocul filmului eram convins că totul avea să se încheie printr-o jumătate de dezastru. Dintr-o dată, însă, izbucniră aplauzele, nu chiar totale, dar*

*destul de vioaie. După un timp, la dansul Saraghinei, alte aplauze, calde, ale întregii săli. La sfîrșit, publicul a început să aplaude: aplauze prelungite, ovații care mă surprinseră, pentru că nu le așteptam.*

*Ceea ce s-a întîmplat după aceea a fost dovada că publicul rămăsese mișcat și tulburat, chiar dacă, poate, nu înțelesese complet filmul. Pe stradă, lumea mă aștepta să mă aplaude, mă striga pe nume, confidențial. Mai tîrziu, la hotel, un tînăr cu barbă lungă și cu ochii lucind, veni spre mine și se aruncă în genunchi, îmbrățișîndu-mă, ținîndu-mi un lung discurs într-o limbă necunoscută. Se apropie de noi Amidei, care era membrul italian al juriului, și mă informă că tînărul era juratul cehoslovac.Pe urmă,veni altul, juratul bulgar. Primii care au venit să mă felicite, așadar, erau judecătorii Republicilor populare. Cineva îmi șopti:* «Fii pe pace: dacă au existat perplexități în Juriu, ele puteau veni de la aceștia; acum, că te-au felicitat în public, unanimitatea e sigură».

*În schimb, a doua zi dimineața s-a întîmplat ca, dintre cei cincisprezece membri ai Juriului, cele opt voturi contrare la primul scrutin au provenit chiar de la judecătorii Republiciilor populare. Mi s-a spus că Amidei, adresîndu-se cehoslovacului, l-a întrebat :* „Aseară l-ai îmbrățișat pe Fellini, de ce votezi acum împotriva lui?" *Iar el, cu o candoare sfîșietoare :* „Da, mie filmul mi-a plăcut enorm. Cred că m-a tulburat și că îmi va face bine. Dar am primit o telegramă [...] ce-mi interzice să votez în favoarea unui film care, pare-se, nu corespunde programului unui Festival conceput pentru a premia regizori ce lucrează în folosul păcii și al prieteniei dintre oameni". *Amidei ceru să se treacă în procesul-verbal această declarație, și părăsi lucrările juriului, urmat de american, de francez, de indian și de brazilian.*

*În timp ce ne aflam în holul hotelului, cehoslovacul se întoarse la mine și îmi spuse :* «Noi, cei opt, din Republicile populare am încercat să ajungem la următoarea soluție: dacă v-am da un premiu cu această motivație: *„premiem un regizor genial, cu regretul că filmul său nu contribuie la pace și la prietenia dintre popoare"*, dumneavoastră ați accepta?». *Am răspuns;* «În ceea ce mă privește, pot să accept, dar vă dați seama că v-ați pune într-o situație destul de caraghioasă? Practic, luînd premiul, ar trebui să vă spun „Mii de mulțumiri, vă jur că altădată nu mai fac"». *Cehoslovacul, bietul de el, îmi dădu dreptate și plecă. Pînă la urmă a fost găsită următoarea motivație, care e frumoasă și nu pare rezultatul unor compromisuri : «Premiem* „Opt și jumătate" *întrucît e mărturia travaliului unui artist în căutarea adevărului».*

*În seara înmînării premiilor, cînd regizorul Ciuhrai, cam palid, începu să citească motivația, publicul, și mai numeros decît în seara proiecției, începu să aplaude frenetic. Tinerii regizori ruși, tinerii intelectuali, tinerii scriitori, îndată ce auziră că premiul era al meu, rămaseră un pic șovăitori, de parcă s-ar fi temut să nu-și frîneze elanul, apoi începură să se apropie cu pași mici și nesiguri de scenă. Unul mai curajos, sări pe scenă. Fu urmat de toți ceilalți, și iată-i aici, în jurul meu, aplaudîndu-mă, îmbrățișîndu-mă ridicîndu-mă în sus cu lacrimi în ochi. Am vorbit mult cu ei, și lucrul care m-a surprins era că acești tineri [...] au deprins tulburarea, neliniștea, dorința, de altceva...* «Opt și jumătate» *este un film care reliefează individul și interioritatea sa.*

*Criticile presei, în zilele următoare premierii, erau scontate de mine, dintr-un motiv precis : regizorul rus Gherasimov, mare prieten al meu și al Giuliettei, și reprezentant al cinematografului sovietic și pe plan politic,*

*văzînd filmul înainte de proiecția oficială, căzuse într-o tulburare patetică : pe de o parte, simțea pentru mine și pentru filmul meu o formă de profundă simpatie, pe de altă parte, în calitate de comunist și responsabil, simțea că filmul putea să fie periculos. Nu mi-o spunea răspicat, dar stătea lipit de mine cu insistență. Într-o seară mă însoți într-un lung tur al Moscovei noi, încercînd, delicat, să facă propagandă ; voia să-mi arate ceea ce au făcut ei, în ce punct se afla evoluția lor, lăsîndu-mă să înțeleg, cu cîte o frîntură de cuvînt, că un film ca al meu era încă prematur, inactual, ceva ce nu trebuia încă spus. Mă invită la cină acasă la el, apoi mă însoți pînă în pragul locuinței sale, zorile se și arătaseră, pe un bulevard larg și pustiu, de unde se vedea Universitatea cu toate luminile aprinse, și îmi strîngea mîinile spre a mă face să înțeleg că nu trebuia să-i port pică pentru că nu mă premia, iar la rîndul meu, i le strîngeam pe ale lui, spre a-i da de înțeles că nu-i purtam pică deloc, că era just să nu mă premieze.*

*După aceea, în schimb, m-au premiat. Iar cînd mi-au înmînat premiul, Gherasimov se afla pe scenă, între cosmonauți, lîngă ministrul Culturii, Ecaterina Furțeva (singura care nu m-a aplaudat și care s-a uitat la mine cu severitate), și Gherasimov aplauda ; se vedea că și el e bucuros."*

Ar mai rămîne, poate, de întregit acest portret al lui Fellini cu o necesară precizare legată de ceea ce gazetărimea italiană a convenit să definească drept un „mare mincinos", ba chiar „Marele Mincinos" (ca să nu mai întîrziem în dreptul cuplării cu Cagliostro și cu toți șarlatanii de pînă acum ai istoriei, și cu cei pe care omenirea urmează încă să-i nască). Firește, ne interesează, aici, nu repetatele trageri pe sfoară ale presei prin declarații și interviuri în doi peri, contradictorii, ci măsura în care cineastul, *autorul* Fellini „minte" sau nu. Cele mai multe echivocuri apar în privința amănuntelor biografice: a fugit sau nu, micul Federico, de acasă, ațiindu-se pe urmele unui circ? Faptul că a învățat într-un colegiu religios — ca atîtea milioane de italieni, în anii '30 — l-a făcut pe Fellini mai catolic (decît Papa?) sau, dimpotrivă, l-a făcut mai laic? Măruntele sale șiretlicuri din chiar timpul filmărilor sînt morale sau imorale? Într-adevăr, cine îl poate crede pe Fellini cînd arată, candid, cît era de convins că secvența fermei țărănești-harem ar fi fost cea mai comică și mai amuzantă din tot filmul *8 1/2*, și *„pînă la urmă, m-am pomenit cu un simțămînt de tristețe"*. Natural! Fellini o știe prea bine, comicitatea sa — ca a celor mai iluștri umoriști, de la Cervantes la Cehov, la Caragiale și Pirandello — *„nu se rezolvă niciodată în rîsul deschis, pe față, ci pleacă de la o dizolvare și în aceeași dizolvare intră la loc"* (Renzi), fiindcă și Fellini are „veselia tristă" șăgălnicia lui e amară, nu bufă, cel mult „giocosa", jucăușă. Acest *giocoso,* dincolo de severitatea precisei indicații

muzicale, e o cheie-sol (și de boltă) a tonalității generale, de ansamblu, a operelor felliniene, și, în special, a lui *8 1/2*, înăuntrul căruia amintita secvență a gospodăriei-harem, ca *pars pro toto*, devine cu deosebire semnificativă. Mă folosesc, de data aceasta, de un „document" mai puțin obișnuit: scrisoarea trimisă la sfîrșitul lui august 1962 scriitoarei Camilla Cederna — destinată prefeței acesteia la cartea *8 1/2*, intitulată dinadins *La bella confusione* (*Frumoasa aiureală*, 1965) — de către anonima și discreta secretară de platou Mirella Gamacchio, „omniprezentă și invizibilă, de neprețuit", cum o definea Fellini însuși:

*„Păcat, Camilla, că n-ați fost aici, la turnarea secvenței fermei femeilor! Rareori l-am văzut pe Fellini atît de amuzat și atît de în formă! Dirija totul cu un bici de circ în mînă, și ar fi trebuit să vedeți bravura tuturor femeilor din trecut, prezent și viitor! Anouk* [Aimée] *cu cratița în mînă, Boratto* [Caterina, amica din anii '40 a lui Tito Schipa; amîndoi au fost în turneu prin România], *care așternea masa, toate doicile în mișcare, Saraghina, care spăla rufele, și iată că, la un moment dat, intră Marcello, plin de zăpadă, plin de pachețele! Daruri pentru toată lumea, Caterinei Boratto o diademă prețioasă, Barbarei, care cîntă la harpă, un cuțitaș frumos* («Ea: Acesta e cuțitul cel mai excitant, din cîte mi-au fost dăruite»). *Sandra Milo, care coboară scările, îi spune lui Marcello că trebuie s-o alunge pe Steel, pentru că nu respectă înțelegerea și devine geloasă; ea coboară de la etajul superior, unde locuiesc ibovnicele ieșite din uz, concentrate într-un joc de canastă:* «Eram sus, cu bătrînele, nu stă nimeni cu ele...»

*Îmbăierea lui Marcello într-o cadă mare, gol, cu pălărie și ochelari: în ritm de rumbă, femeile îi întind săpunul, buretele, pudra de talc și halatul; se află acolo și o* hostess («Ce ziceai atunci, la Copenhaga?»), *o negresă splendidă, manechine pentru care Gherardi* [autorul scenografiei și al costumelor] *a creat veșminte fabuloase, Rossella Falk care, credincioasă rolului ei de «greier vorbitor», dezaprobă un pic această «găselniță» a haremului.*

*Atenție, un urlet sfîșietor. Sosește Yvonne, o subretă autentică din Compania de varietăți Jovinelli, cu smocuri de pene pe sîni și pe fund, cu perle peste tot și păianjeni amestecați cu perle, fiindcă urcă din pivniță.* «Nu-i drept — *strigă* — sînt încă frumoasă, vreau să fiu iubită pînă la șaizeci de ani». *Și Marcello, de colo:* «Nu, regulamentul e regulament. După depășirea limitei de vîrstă, femeile urcă la etajul de sus și trăiesc la lumina amintirilor». *Ea disperă și atunci toate femeile se răzvrătesc împotriva lui Barbă-albastră (Fellini, din umbră, ca un adevărat diavol al bunei dispoziții, plesnește din bici, ațîțîndu-le de parcă ar fi fost tigroaice).*

*În sfîrșit, totul se liniștește; înainte să urce la etaj, Yvonne (se numește Yvonne Casadei, pseudonim artistic: Jacqueline Bonbon) cîntă* «Paris canaille», *rînjind cît cîntecul și tipul interpretat o permit, dar și destul de patetică, sub un far puternic care o luminează pentru ultima dată. Apoi, toate la masă, cu ochii plini de lacrimi. «Și cînd mă gîndesc că eram convins că aceasta trebuia să fie secvența cea mai amuzantă din tot filmul», zice Fellini. Pînă la urmă, însă, toți erau emoționați. Sper să veniți la turnarea scenei cu vagonul-restaurant, așa o veți vedea și dumneavoastră pe admirabila Bonbon."*

Să nu uităm, apoi, că în această secvență e cuprinsă (cel puțin în varianta publicată a scenariului) o replică menită să definească, să caracterizeze, „umanismul" lui Fellini; protagonistul, Guido, la masă, spune: *„Vă mulțumesc, tuturor... Da, fericirea constă în a putea să spui adevărul fără ca să faci pe nimeni să sufere... Poftă bună!"* Adevărul acestei fericiri e căutat de Fellini, care, orice s-ar spune, nu „minte consolatoriu", niciodată, și mă mir că nimeni — din cîte știu — nu a observat că năstrușnicul „mag" al ecranului s-a situat întotdeauna, riguros, înăuntrul poeticei aristotelice a „verosimilului", cunoscută oricărui candidat la admiterea în facultățile de filologie: *„Datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginea verosimilului și a necesarului"!* Gheorghe Stroia, autorul termenului de „verosimil" în *Dicționarul de estetică generală*, precizează cu justețe: *„În estetică, verosimilul se referă la gradul de umanitate al operei de artă, definind ceea ce este apropiat de realitatea umană, seamănă a trăire omenească, are aparență de adevăr, de realitate, este autentic credibil, acceptabil din acest punct de vedere"*. Și spre a se lărgi orizontul nemăsurat al noțiunii este citat Lucian Blaga: *„Mai verosimil decît adevărul / e cîteodată un vis"*. Există vreun cuvînt sau vreun înțeles în aceste definiții care să nu se potrivească filmelor lui Fellini? În același timp, nu e prea greu de priceput ce i-a nemulțumit pe unii critici, și în primul rînd pe Aristarco: din triada *pasiune / ironie-fantezie-utopie* — înălțată la rang de criteriu multiplu —, Fellini acoperă cu strălucire primii doi termeni, adică ironia și, ca la nimeni altul fantezia (imaginația, inventivitatea—unice, exceptîndu-l pe Chaplin). În materie de „utopie" (pozitivă) însă, cineastul nostru șchioapătă, dincolo de optimismul semnalat (și acceptat) de Pasolini. Și dincoace de o anumită speranță, despre care Renzi spune că nu lipsește din finalurile „deschise" ale peliculelor felliniene. În schimb, simbolurile, totemurile și în general „semnele" aduse în cauză de Fellini nu sînt extrase dintr-o trusă politicească standardizată. Avînd în vedere aceste considerații, poate că ar fi, totuși, necesară o întărire a argumentelor lui Renzi cu privire la ținuta „național-populară" a lui *8 1/2*. Ni-l oferă, acest plus de argumente, tot Renzo Renzi, în amintitul eseu din 1983, cel cu „Fellini beach", și în remarca subtilă că, deși aflat pe țărmul Adriaticei, Rimini, orășelul din *I Vitelloni*, amintit și în *8 1/2*, dar mai

ales în *Amarcord*, evoca *„un sat unde există marea, dar nu există marinari, iar economia e de proveniență țărănească"*. Dar Fellini nu s-a jucat cu situații socio-economice explicite. El s-a etalat, în schimb, pe sine, cu trufie sau fără, pe firul unei tradiții literare și artistice a secolului: lăsîndu-l la o parte pe Picasso, să ne oprim la Aldo Palazzesschi, poet și prozator nu tocmai cunoscut la noi. Nu răspundea el, oare, într-un fel de „ars poetica", întrebării *„cine sînt?"* printr-un *„sînt saltimbancul sufletului meu"*. Problema e, însă, cum se trece de la „eu" la „noi", de la singular la general; cît din expresia lui Fellini se oprește la gardul propriei case sau la bariera propriului său tîrg natal, și cît trece dincolo de ele, în Italia și, apoi, dincolo de hotarele ei de apă sau de rocă, răspîndindu-se în lume? Răspunsul e favorabil lui Fellini, în calitatea sa triplă de autor și poet romagnol (riminez, adică dialectal) — italian (adică național), — european (adică universal). Este evident că în *incipitul* lui *8 1/2* se recunoaște — statistic — o bună jumătate, motorizată, a omenirii: senzația de coșmar, de sufocare dată de un banal „ambuteiaj"; crizele de vîrstă ale bărbatului ajuns la „jumătatea drumului vieții sale", dar și crizele profesionale, în speță, de creație. Vine un moment, în existența oamenilor, cînd se impune și chiar are loc, de cele mai multe ori, un examen de conștiință. Se intră în spațiul și în intervalul unei „halte de ajustare", unde nu doar profesiunea, nu doar creativitatea devin materie de observație și evaluare, ci întreaga suprafață a existenței, a vieții: familia, prietenii, cercul de colegi și colaboratori, societatea, lumea. Or, tocmai *Examenul de conștiință al unui literat* se cheamă eseul scris de un „înaintaș" romagnol invocat de Renzi printre „strămoșii" lui Fellini, Renato Serra, înainte de a se duce să moară pe frontul primului război mondial. Fellini nu s-a dus să moară în cel de-al doilea, dar și-a scris cinematografic propriul „examen de conștiință", cu fiecare film în parte și cu întreaga operă, în ansamblu. În mod deosebit, însă, cu *Opt și jumătate*, referitor la care aș cita, nu paginile unui critic sau biograf, oricît de entuziast, ci tot o scrisoare a modestei secretare de platou, trimisă aceleiași Camilla Cederna, la 4 iulie 1962. Fără să aibă veleități de literată, Mirella Gamacchio ajunge să ne ofere un excelent portret al *poetului* Fellini, răspunzînd rugăminții scriitoarei de a-și povesti impresiile „de lucru":

*„Îmi cereți să vorbesc de impresiile încercate atunci cînd am lucrat pentru prima dată cu. Fellini. E o istorie complicat de povestit, pe de-a întregul, deoarece «Poetul», cu extraordinarul său talent de îmblînzitor de șerpi este, acum, și pentru mine un fenomen fascinant și indiscutabil al naturii. Am să încerc să mă refer la impresiile din primele zile, din punctul de vedere al unei secretare de platou, obișnuită să-și îndeplinească sarcinile cu o anumită metodă și urmărind credincios decupajul.*

*Vă voi spune că, la început, am rămas descumpănită. Nu numai că Fellini nu ține cîtuși de puțin seama de scenariu, dar reinventează dialogurile și situațiile pe loc, scriind un punctaj pe niște foi volante (lucru pe care eu îl socoteam devenit legendă și, oricum, mort după primul neorealism).Firește, acesta nu e punctajul definitiv, ci e tot timpul îmbogățit și modificat între o clachetă și alta. Dar nu e vorba numai de aceasta ; Fellini e cucerit de anumite chipuri pe care le găsește interesante ori caraghioase ori simpatice și le introduce totdeauna în cadru. S-a întîmplat adeseori ca o anumită doamnă cu o pălărie ciudată și cu o frunză mare în mînă (deci foarte ușor de recunoscut) să se găsească în două cadre apropiate și, în consecință, simultan în două locuri diferite..*

*Nu știu dacă puteți înțelege starea sufletească a unei secretare de platou care poartă răspunderea dialogului și a legăturilor, a conexiunilor între acestea. În primele zile am suferit un fel de șoc. Mă uitam la Fellini cu sfială și cerînd îndurare din priviri pentru prea meschinele mele probleme tehnice. Cîteodată îmi făceam curaj și reușeam să zic : «*Dar...*». Acum înțeleg că el s-o fi amuzat nespus de mult, văzîndu-mi deruta, pentru că, de fapt, nimic nu-mi justifica îngrijorarea. El avea totdeauna în minte soluția neobișnuită și elegantă, pentru ca la montaj să nu apară bătăi de cap.*

*Aceasta am înțeles-o, însă, mai tîrziu : atunci, la început, eram efectiv îngrijorată, ca o educatoare conștiincioasă, căreia i s-a încredințat un copil foarte inteligent, dar cam scrîntit, care vrea să iasă la plimbare pe catalige. Trebuie să adaug, totuși, întru parțiala apărare a bunului meu simț, că socoteam munca sa drept dezordonată și imprevizibilă, dar nu și absurdă, cam așa cum Polonius îl socotea pe Hamlet nebun, dar un „nebun" cu metodă. Genialitatea și puterea de invenție ale lui Fellini erau atît de consistente, încît trebuiau să funcționeze cu tot dinadinsul. Numai că nu înțelegeam «cum».*

*Ulterior, am realizat că trebuie să revizuiesc anumite reguli elementare, că tehnica, firește, ia naștere odată cu lucrurile care se spun, și atunci am căutat să-mi duc activitatea cu cea mai mare elasticitate mintală posibilă. Mereu relativă, oricum, în raport cu libertatea și cu originalitatea cu care „Maestrul" se folosește de aparatul de luat vederi. În privința aceasta aș putea să povestesc o mulțime de amănunte ale turnării care m-au cucerit cu totul, dar dumneavoastră voiați primele impresii doar, și iată-le aici. Din punct de vedere omenesc și la locul de muncă, Fellini e tocmai «persoana pe care n-o voi uita niciodată» din chestionarele unor reviste. Oricine îl întîlnește și are posibilitatea de a-l frecventa un timp mai îndelungat, cred că e ispitit să scrie despre el o carte. Dumneavoastră, care știți să faceți asta, sînteți norocoasă.*

P.S. *O informație despre ceea ce am făcut în ultimele zile. Am filmat în holul hotelului stațiunii termale, despre al cărui stil* liberty *spiritual și lejer, cred că v-ați făcut o idee. Apoi, toate întîlnirile lui Guido cu Claudia Cardinale (pe bicicletă), personajele implicate în producție, ziariștii americani, Madeleine Lebeau, Gilda Dahlberg, Caterina Boratto, veritabil perso-*

naj à la Boldini, care are o trecere prin hol cu o splendidă rochie de crep tip 1930 și o pălărie de optzeci de centimetri diametru, apoi toate zvîrcolirile lui Guido ca să scape de diferitele presiuni exercitate asupra lui, de întîlnirile compromițătoare, de angajamente etc.

*Dumneavoastră îmi cereți cîte ceva despre Lebeau și Dahlberg. Madeleine Lebeau, o femeie foarte frumoasă, desigur nu la prima ei tinerețe, profil clasic, frunte de marmură, poate cam demodată ca frumusețe, în rolul actriței care redevine la modă, tip Marion Davies 1925, să zicem, cu trei vulpi albe în jurul gîtului. Ca muncitoare, foarte serioasă, cu ritmuri calculate, exactă, silitoare, justă. Ca femeie, vorbește bucuros de orgii, se definește* «guérisseuse de la main gauche», *iar cînd pe Fellini îl doare capul, îi masează ceafa.*

*Cît despre Gilda Dahlberg, aceasta e o americancă scundă, care locuiește acum la Roma, într-o casă bizară din cartierul Prati, complet* liberty. *Fardată din cale afară, cu o voce groasă, disproporționată față de trup, trebuie să vedeți cum se îmbracă! Făcea pe poneyul, pe calul de mare, pe tanagra-girl în revistele lui Ziegfeld".*

Și fiindcă neprețuita secretară de platou a lui Fellini a amintit de gustul acestuia pentru „fețele" inedite, nu pot să rezist ispitei de a reproduce cele două pagini în care Camilla Cederna evocă o asemenea „față", un asemenea „tip", preferat de cineaști oricărui actor profesionist. E vorba de personajul Cardinalului și tocmai așa, „Cardinalul", se numește și paragraful pe care Cederna i-l dedică:

*„Azi dimineață a apărut pentru o scurtă vizită pe platou Claudia Cardinale; după masă, în schimb, e rîndul Cardinalului. Sau e episcop? Nu se știe încă prea bine. Oricum, în boschetul din Eur* [cartierul nou al Romei], *unde foșnesc eucalipții, care va fi parcul hotelului Termal, plin cu acest prilej, de bănci albe într-un frumos* liberty *stilizat, cu dalbe statui de femei cu spice în brațe și pe cap cu coșuri de pește sau rodii, în timp ce stăm așezați în grup așteptînd acțiunea, urmat de două femei care îi perie veșmîntul și i-l netezesc cu mîngîieri dulci, își croiește drum o apariție extraordinară.*

*E un episcop (sau un cardinal) cu un trup foarte înalt și scheletic, cu ochi de un* bleu-ciel *șters îndărătul ochelarilor cu ramă de aur, nasul ușor acvilin. E în reverendă neagră tivită cu violet, după cum tot violeți sînt și cei treizeci și cinci de nasturi, tichia, ciorapii și brîul lat ce-i încinge mijlocul. Machiat din abundență, ceea ce îi face chipul de o transparență nepămînteană, cataramă de argint la pantofi, baston negru în mînă, cruce mare pectorală potrivită cum trebuie, un topaz imens pe inelarul drept. Înaintează încet, uscat și prestigios, ocolind scuarul în mijlocul căruia veritabile begonii roz și zambile de plastic albastru alcătuiesc textul «12 iulie», după care ajunge la fotoliul pe care se așază, cu spatele la zidul alb din fundal.*

*Cine e acest bătrîn uimitor, acest prelat ale cărui oase trosnesc și care e plin de autoritate? Este un fost funcționar la Comisia pentru Impozite — firește, ieșit la pensie de multă vreme — pe nume Tito Masini, optzeci și șase de ani și jumătate ca vîrstă, un metru și optzeci și cinci și jumătate înălțime la recrutare și, desigur, scăzut cu cîțiva centimetri, nu mai mulți*

*de trei. Ieșea într-o zi dintr-o bibliotecă publică și ajutorul de regizor al lui Fellini, Giulio Paradisi, îl opri ca să-l întrebe dacă ar avea ceva împotrivă să joace un rol în noul film al maestrului. Uimire, ezitare, îndoieli, consultări cu numeroșii fii și nepoți și-apoi acceptare satisfăcută.* «De altfel, avem ceva artistic în familie — *povestește molcom.* Tatăl meu era sculptor, e cel care a făcut statuia lui Cola di Rienzo, la picioarele Capitoliului».

*Iată-l, acum, aici, unde trebuie să-și învețe replicile : Fellini îi arată o venerație cuviincioasă ca și cum* [Masini] *ar fi cardinal adevărat, îl atinge cu respect, îi vorbește politicos, despărțind răspicat silabele, pentru că, firește, e cam tare de ureche, mai că nu-i sărută inelul. Cu o nemărginită și amuzată răbdare, așezîndu-se pe locul lui Mastroianni, îl învață să-și joace rolul, scurtele întrebări de pus protagonistului, după o rapidă inițiere a acestuia. Și pe urmă, fraza cea mai lungă care, puțin cîte puțin, devine o piesă de bravură, îndeosebi din partea lui Fellini.*

*După întrebările puse lui Mastroianni, auzind trilurile unei păsărele, cardinalul trebuie să facă un gest cu mîna sa osoasă, pentru a spune aproape imediat :* «Cunoașteți această cîntătoare?". „Nu", *face Mastroianni—Fellini. Voce subțiratic evocativă a prelatului :* «Se numește Diomedeu. Legenda zice că, atunci cînd muri Diomede, călăuzite de el, toate celelalte păsărele au intonat un veritabil cînt, însoțindu-l pînă la locul de îngropăciune...» *Pauză, după care :* «E un sughiț, un bocet adevărat...», *apoi imobilitate din partea cardinalului, care rămîne în ascultare cu ochii închiși, poate că adoarme, avînd expresia unei pe cît de voluptoase, pe atît de cadaverice încîntări.*

*Păsărica e Paradisi, care din vîrful unui scăunel în mijlocul eucalipților, scoate triluri cu adevărat măiestre. Fellini șade în fața cardinalului.* «Trebuie să mă scuzați, Eminență» — *face, cu glăsciorul său dulce* —, «dar producătorul e în prada tuturor neliniștilor...» *Masini*: «Sînteți căsătorit?» *Fellini—Mastroianni :* «Da». «Aveți copii?». «Da, adică nu». *(Protagonistul trebuie să fie încurcat, stingherit, emoționat, în căutare de iluminări.)* «Cîți ani aveți?». «Patruzeci și trei». *Fellini (aparte) :* «Paradisi, fă ca păsărica». *Paradisi se execută. Cardinalul, mormînt. Fellini :* «Haideți, haideți». *Cardinalul :* «Necazul e că nu prea mai am memorie...». *Fellini :* «Repetați după mine: *„Cunoașteți această cîntătoare? Se numește Diomedeu..."*». *Apoi :* «Închideți ochii, Masini... Ascultînd, schițați un mic zîmbet... Bravissimo, Masini, încă o dată...».

*Și tot așa înainte, cu Fellini care-l face pe Mastroianni, cu Paradisi care face pe păsărica, cu Masini care puțin cîte puțin își aduce aminte, cu Mastroianni care ia locul lui Fellini, cu Fellini care continuă să le sufle amîndurora, corectînd atitudini, introducînd noi cuvințele. În timp ce două călugărițe se plimbă în desișul pădurii* («Sînt două ușuratice — *explică unul din echipă ;* și nu fac toată ziulica decît să fumeze, ba eu cred că și înjură»), *în timp ce un lucrător de talie minusculă duce în brațe o statuie albă înaltă de patru metri ; e leită Masini, doar un pic mai încruntată, îmbrăcată ca un cardinal, care face un gest larg, o amenințare parcă mînioasă. Statuia e executată la perfecție, dintr-un material special, cîntărește cel mult șase chile."*

Am citat, ca exemplar, cazul lui Tito Masini și al Cardinalului său; la fel de interesante sînt, însă, „istoriile" tuturor celorlalte personaje, centrale sau secundare, în cadrul de o mie și una de nopți al platoului fellinian, ve-

gheat de cea mai bună echipă de filmare din lume (fapt unanim recunoscut !). De la fosta cîntăreață americană din Illinois, Edra Gale, în rolul Saraghinei, la șoapta dulce șuierată de Jan Dallas („telepatul", prestidigitatorul), de la veștedul Jean Rougeul, francez, autor al romanului *Fantôme n'est pas coutume*, în rolul „polemic" al criticului Carini, „păsăroi" malefic supranumit „the Falcacc", pînă la de nu știu unde „deshumata" Caterina Boratto, încă frumoasă.

Dar Fellini se pricepe nu numai să adauge — chipuri, culori, linii, gesturi, voci —, ci și să „scadă", să renunțe, să elimine. Cine își poate astăzi imagina filmul *8 1/2* fără Mastroianni? Nimeni, probabil. Și totuși, inițial, lui Fellini i se înfipsese în creier, pentru întruchiparea protagonistului, nici mai mult, nici mai puțin decît figura lui... Laurence Olivier. Fellini s-a deplasat chiar la Londra, dar (din fericire) cei doi mari artiști nu s-au întîlnit. Abia mai tîrziu cineastul italian a admis că se poate felicita pentru fidelitatea (în continuitate) față de insubstituibilul Marcello, ales *„din lene și din simpatie"*, cum îi scrie Camillei Cederna: *«Știu foarte bine, ca actor, Olivier poate face orice, dar cum să-l plimb prin gospodăria-harem, printre paturile acelea imense? Ar aduce o notă de stinghereală, încă de la intrare, nu cea, între emoționată și glumeață, adusă desigur de Marcello. Mi s-ar fi părut că la odaliscele mele ar fi pătruns Hamlet, regele Lear sau Richard III. Oricum, un baronet prea trufaș. Personajul trebuie să fie, fără îndoială, dominator, un calif* (*vreau să-i dau un bici în mînă, știi?*), *dar și un servitor devotat»*.

Și mai există o „renunțare", la fel de importantă, în realizarea lui *8 1/2*: pentru acest film, Fellini a imaginat și chiar a dus pînă la capăt, două finaluri, două variante de încheiere: cea pe care o știm, a „pasarelei" cu toate personajele defilînd în cerc și cu Guido în mijlocul arenei, strunindu-le cu biciul, ca un director de circ, după care urma o retragere treptată, a fiecărui personaj pe rînd, ultimul rămînînd micul Marco Gemini (Guido, pe cînd era elev de colegiu), cu piculina la gură, intonînd ultimele note ale „musichettei" lui Nino Rota. O golire a pistei comparabilă doar cu cea reconstituită în *Clovnii*, atît de dragă, pe bună dreptate, lui I.D. Sîrbu, care o evocă în prefața la *Bieții comedianți*: clovnul care strînge cu un făraș praful de lumină al reflectorului! Cealaltă variantă de final arată sensibil altfel.

Are loc conferința de presă cunoscută, în preajma bizarei construcții a astronavei, simbol al neputinței lui Guido, monstru născut din somnul creativității sale, schelărie abracadabrantă a unui soi de rampă de lansare aerospațială, pe care Fellini a numit-o convențional Astronava (care nu trebuie să ducă și nici nu duce nicăieri). Ea va fi demontată în ecoul invectivelor generale și cu amintirea rînjetului critic al lui Carini. Și totuși, acest simbol, dincolo de frămîntările autorului, își păstrează o valabilitate mai largă: e de ajuns să citim, în acest sens, confesiunea lui Michelangelo Antonioni în primele pagini ale volumului dedicat filmului său *Deșertul roșu*: e vorba de *Il bosco bianco* (*Pădurea albă*), titlu ce reprezintă lupta cineastului cu sine însuși, cu propria fantezie, „istorizată", pe care el a trebuit să o stăpînească să o controleze, într-o singură noapte, cînd s-a încăpățînat să vopsească o întreagă lizieră de pădure în alb. (Interesante sînt punctele de întîlnire ale acestor doi cineaști, Antonioni și Fellini, aparent atît de diferiți, atît de îndepărtați unul de altul...)

După conferința de presă, Guido și Luisa (soția, personaj atît de exact asimilat de Anouk Aimée) se întorc la hotel, își iau bagajele și se urcă în vagonul-restaurant al trenului de Roma: *„Cu vagonul-restaurant* — îi scrie Fellini Camillei Cederna — *începe, pentru film, un ritm nou, ușor dezordonat, umbra protagonistului e proiectată în afară, se ridică, se alungește, se deformează, se dublează — sentiment al unei angoase înspăimîntătoare și, imediat, o neașteptată oprire în cîmp. Liniște adîncă, apoi voci din întuneric și iată că vagonul se luminează complet și se umple cu personajele filmului, toate, pentru prima oară, calme și senine. Trenul își reia cursa într-un ritm moderat. Guido încearcă să stea de vorbă cu soția sa, dar nu știe ce să-i spună și acesta ar fi finalul filmului. Mastroianni coboară, se înțelege că acesta e filmul pe care l-a și făcut deja, el însuși spune:* «Stop!»" Nimic de zis, este, și acesta, un final demn de inventivitatea lui Fellini, dar ce bine e că a renunțat la el!

Am insistat asupra lui *8 1/2* mai ales pentru că filmul demonstrează un adevăr ce va rămîne imuabil de-a lungul întregii evoluții a lui Fellini, pînă azi: și anume, că el e artist, Poet, cu prioritate, *pe platou*, poet și demiurg, în sensul de creator și constructor de viață. Poet baroc, cu dilatări semantice *quantum satis*, cum îl definește Pasolini, Poetul — cu majusculă, prin antonomazie, cum îl consideră

alții, inclusiv Mirella Gamacchio —, dar și un poet *pneumatic*, ca să-mi dau și eu cu părerea, adică să adaug un „adjectiv" la cele colecționate de Aristarco. De fapt, termenul mi-a fost sugerat de însuși finalul cronicii lui Pasolini, acolo unde acesta admiră unicitatea optimismului afectuos și simpatetic al cineastului riminez. Pneumatic, în sens antic grecesc și filosofic: *pneuma hagion*, spirit sacru, sîmbure de viață pentru gnoseologii elini. Dar și în sensul, imediat, ajuns pînă la noi, de „plin de aer". Într-adevăr, Fellini lasă impresia că își umple uneori filmele „cu aer", cu nimic adică; dar nu e așa, iar aerul trebuie acceptat în sens de *Geist*, de duh ușor, grațios, navigînd în zbor planat deasupra noastră. În același chip, nimeni pînă la el, cred, nu a forat atît de adînc — într-un punct arhimedic desacrator și histrionic, dar într-o stare de fervidă străluminare — în direcția a ceea ce s-ar putea numi *inefabilul cinematografic*. Adică, nimeni nu a cunoscut, cu o astfel de inteligență drăcească și cu o aproape dureroasă sensibilitate, taina fuiorului invizibil care leagă, în aceeași clipă, părțile unui cadru de întregul său. Dacă filmul ar putea fi spectacol în însuși procesul genezei sale, mai precis al turnării sale — ca în Evul mediu, scena simultană — Fellini ar deveni dintr-o dată cel mai mare făurar de *happeninguri* cinematografice după Chaplin. Fiorul creativității, al spontaneității elaborate — fie și fragmentat, prin repetarea scenelor, prin tragerea nenumăratelor duble — răzbate în forță (catifelată) pînă la copia standard. Și tocmai în această ambianță a interioarelor și exterioarelor de studio — căci nu întîmplător opera felliniană e străbătută de o continuă năzuință spre platou, spre *set*, adică spre abandonarea decorului natural, în favoarea unui univers în întregime clădit, organizat și guvernat în mod absolutist de autor. În *Opt și jumătate*, stațiunea termală e „reconstituită", deși încă în aer liber, în parcurile de la Eur și de la Cecchignola (alt cartier al Romei), mai tîrziu, *Roma*, *Amarcord*, *Și vaporul merge mai departe*, tot ce avea să vină, orașe, străzi, edificii, ninsori, ambuteiaje, funigei, transatlantice, teatre, monumente și celelalte, vor fi decoruri, scenografie de studio, în studio. Procedînd astfel, Fellini nu face decît să-și *omogenizeze*, odată cu materialul de lucru, însăși expresia de artă. Paste și culori — organice sau anorganice — sînt dintre cele mai diverse, dar strînse, toate, pe aceeași paletă: așa, autorul devine atotstăpînitor, sigur pe pîrghiile operei de artă, cele implicînd

persoane vii, ca şi cele privind lucrurile. Parafrazîndu-l pe Camil Petrescu, am putea afirma că Fellini a văzut însăşi ideea de film, de cinema, fiind unul dintre rarii cineaşti cărora li s-a revelat enigma a ceea ce poate să fie, în act, poezia ecranului (mare, fireşte, dar şi mic: îl vom reîntîlni pe cineast şi în postură de autor televizual).

În semn de omagiu îi dedic un mai vechi articol, apărut în „Secolul 20", în numărul structurat în jurul Cetăţii Eterne, al maicii Roma; purta, la apariţie, titlul *Viva Fellini, provincialul liberat*:

## „Roma"

Dintre „cei cinci mari" ai cinematografului italian postbelic, doar Rossellini e „romano de Roma", adică născut şi crescut în Cetatea eternă; Visconti vine din capitala economică, Milano, iar ceilalţi au văzut lumina zilei în provincia-provincie: De Sica la Sora (Frosinone), Antonioni la Ferrara, Fellini la Rimini. Numai unul, însă, s-a gîndit — ba chiar l-a premeditat pe îndelete — la un film a cărui eroină centrală să fie Roma, în spiritul şi corporalitatea ei fizică: Fellini. La drept vorbind, drumurile celor mai mulţi au dus — cinematografic — deseori la Roma: şi ale lui Rosselini (*Roma oraş deschis*, *Paisà*), şi ale lui De Sica (*Hoţi de biciclete*, *Umberto D.*), şi ale lui Antonioni (*Eclipsa*). Visconti, singurul, a preferat cînd Nordul (Milano, Veneţia), cînd Sudul (Sicilia); dealtfel, dacă Visconti s-ar fi apropiat de Roma, încercînd s-o evoce filmic, ar fi recurs, consecvent, la literatură, i-ar fi căutat pe urmaşii de astăzi ai lui Belli şi ai lui Trilussa, marii poeţi dialectali, şi ar fi investigat, în transparenţa unor revizitări istorice, viaţa cartierelor populare, aşa cum a făcut cu pescarii din *Pămîntul se cutremură*.

Evident că pentru Federico Fellini, aflat la cel de-al paisprezecelea sau al cincisprezecelea film al său — cum îşi defineşte pe scurt această operă —, Roma înceta să mai fie un fundal sau un «cadru», în maniera celor din escapada *Şeicului alb*, din aventurile escrocilor „bidonişti" sau din fantastica actualizare a lui *Toby Dammit*, — spre a deveni ea însăşi, cetatea, nu atît un subiect de disecţie, de analiză, cît o parteneră de joc şi de flirt juvenil, de idilă apoi, şi, în sfîrşit, de amor carnal, într-o supremă tentativă de cuce-

rire totală, de posesiune. „Vitellonele" Fellini „cocea" de mult Capitalei să-i facă safteaua (cinematografică), și expresia nu mi-a scăpat la întîmplare, dată fiind componenta orientală, levantină, a personalității năstrușnicului regizor. De mult, încă din adolescență, acesta visa să fie „primul" chiar la Roma, nu doar în Spania riminează. Prin el, provincia — dialectală, îngustă, ignorantă, disprețuită, dar gemînd înăbușit de talente și aspirații autentice, nu numai de veleități — trebuia să facă praf Urbea, blazată și nepăsătoare de sine și de alții.

Desigur, Fellini nu s-a încăpățînat — oricît de mult ar fi hrănit o astfel de ambiție — să reveleze Roma, romanilor înșiși, celor neaoși. Întrebați în legătură cu filmul, aceștia din urmă ar tăcea și, după insistențe, ar răspunde:„ Nu v-ați dat seama că nu ne vine să vorbim?" O dezvăluire, atunci, celorlalți italieni, provincialilor, străinilor? Pe provinciali, o asemenea Romă felliniană îi contrariază, fiindcă nu corespunde viziunii lor reverențioase, venerande — provinciale, tocmai — asupra Orașului prin antonomazie. Or, Fellini, fost provincial, acum cuceritor impenitent, lasă la o parte orice sfială și intră în Roma cu dezinvoltură și fără prejudecăți, ba chiar polemic și afectuos ironic. Străinii — cei mai mulți, chiar și cei proveniți din vechi imperii sau, mai ales, aceștia — sînt și ei „provinciali" în raport cu Roma, „barbari", provinciali în proporția în care informația lor e de Baedeker sau de ghiduri albastre.

Pentru încercarea sa de a croi Romei veșminte filmice, Fellini nu a avut și nu a folosit altă măsură decît pe aceea a propriei fantezii, a felului său de a vedea, pipăi și simți o ambianță. El respinge, bineînțeles, metrul didactic, retoric, al istoriei patriei („storia patria"), zeflemisind încă din primele secvențe trecerea Rubiconului (a fost, oare, cucerirea Romei, mai ușoară decît bănuise inițial insignifiantul riminez?), după cum respinge orice altă angulație și argutie „monografică", sociologică, psihanalitică, și ascultă numai vocile sale interioare. Adică, ale Romei *sale*, așa cum a fondat-o *el* din nou (după ce ea l-a replămădit pe el).

Firește, chiar făcîndu-se abstracție de vocația cosmopolită sau universalistă a Romei ca buric catolic al pămîntului, această așezare umană este efectiv o *lume*, autonomă și autosuficientă. Ca atare, Roma dă cu generozitate fiecărui om care se apropie de ea exact ceea ce acesta știe

și îi cere, adică atît cît este capabil fiecare să vadă, să audă, să simtă, să-și amintească. De aceea, cu greu se va potrivi Roma unuia cu Roma altuia, ele fiind tot atîtea, parțiale, cîți contemplatori apar în orizontul celor șapte coline. De aceea, și „vederea" romană a lui Fellini e fatalmente fragmentară, subiectivă, particulară, dacă nu singulară. În schimb, cu toate ifosele și răsfățurile știute ale autorului, e o „vedere" francă, răspicată, de o caracteristică autenticitate felliniană. Ca să-ți placă filmul, trebuie înainte de orice să-ți placă Fellini, așa cum e el, cu păcate și cu virtuți, și abia în al doilea rînd, eventual, să-ți placă orașul filmat. Există, totuși, momente în care — subiectivitatea, de data aceasta, e a celui care scrie — Roma și Fellini fac totuna, deși nici o clipă artistul nu e „dialectal", adică nu asimilează mentalitatea „romanescă" (romană modernă) dinăuntru, nici măcar atunci cînd îi urmărește pe locuitorii capitalei italiene — într-o „grande bouffe" *ante litteram* — cum mănîncă și se îndoapă la „trattoria" cu mesele în piață și cu tramvaiul printre mese, și cînd reacțiile verbale sînt „romanești". Dialectal, Fellini nu poate ființa — lingvistic vorbind — decît ca romagnol, cum se va întîmpla în ulteriorul *Amarcord*.

Cu totul semnificativ e faptul că episoadele cele mai viabile din film, acelea care aduc o bogată informație fie semantică, fie estetică, sînt deopotrivă și *noi, originale*, contribuții temeinic personale, și absolut *cinematografice*, adică imposibil de „tradus" într-un alt limbaj, mai ales în cuvinte (decît cu prețul dispariției undei de poezie, de încărcătură revelatorie). Cine ar putea relata, bunăoară, în forma sa finită, episodul „racordului inelar", mai pe românește șoseaua de centură sau „circumvalațiunea", care dă ocol Romei și îi face mai suplu afluxul și defluxul traficului de mașini? Nu în alt mod, probabil, o fi ajuns Hannibal *„ante portas"*, sub un cer la fel de plumburiu, biciuit de ploaie, rostogolindu-și calabalîcul de elefanți și căruțe, numai că acum și aici e vorba de uriașe elevatoare și macarale autopropulsate, de camioane, de limuzine simandicoase și de tot soiul de alte „patru roți". Ceea ce critica franceză, partizană, ar fi dorit să fie sugestie godardiană (hecatomba automobilistică din *Week end*), dar ceea ce fusese inițiat, de fapt, cu mult înainte, de Fellini însuși în pregenericul lui *8 1/2*, devine, în Roma, năprasnică viziune a unei lumi care, de atîta beție a vitezei, rămîne

pe loc, într-un timp de asemenea oprit, cu orele prelinse, salvadordalian, peste bordurile unei stări de așteptare, de repaus. Nu e de găsit, presupun, nici o pagină de poezie sau de proză contemporană și, cu atît mai puțin, un colț de pînză pictată sau de notație muzicală, care să echivaleze expresivitatea — repet: strict *cinematografică* — a acestei faimoase, unice secvențe.

Innarabil și irepetabil, așișderea, rămîne numărul „paradei de modă ecleziastică". Eforturile conciliare ale bisericii catolice de a se moderniza, de a se „aduce la zi" sînt transcrise de Fellini într-o succesiune de imagini mai palpabile, imediat audiovizuale, moderne. Un Belli actual, ușor domesticit și tălmăcindu-se singur în limba literară, n-ar da la iveală, sub „l'ombra der cuppolone" (umbra cupolei de la San Pietro), o mai mordace „pantomina cristiana" (pantomimă creștină), jucată de „preti, frati e moniche" (preoți, călugări și călugărițe), decît această fantastică defilare felliniană — triumf și record absolut de dilatare barocă — a modelelor vestimentare pentru servitorii altarului: ironică și tolerantă apoteoză a unei entități umplute cu panglici și dantele, deci cu nimic (apare pînă și figura lui Pius XII), anacronică și totuși încă operantă, după cum se înțelege din vitalitatea obosită a eminenței, un Prinț al Vaticanului, care prezidează comițiul. Se înnoiește biserica? Dar cum: schimbînd doar străvechea, tocita, reverendă cu protestanta, aseptic americanizanta ținută de "clergyman"?

O realitate pe care Fellini nu o putea în nici un fel ocoli, la ora turnării filmului, era șantierul cu imense mușuroaie al Metropolitanei (metroul) din Roma. Se știe, una din componentele esențiale ale geniului lui Fellini este capacitatea de a converti tradiționalul basm (folcloric sau cult) într-un fabulos modern, actual, sau mai precis de a vedea și de a revela (de a aureola, în consecință) ceea ce în epoca noastră raționalistă și tehnologică — aparent lipsită de mister — ține de basm, de miraculos, de supranatural. „La Talpa" („Cîrtița"), formidabila freză cu care se sfredelesc galeriile metroului, este fără îndoială o sofisticată mașinărie ultramodernă, dar devine, pentru Fellini, și o vietate mitică, poetică, un cerb cu diamante orbitoare în frunte sau un armăsar subpămîntean care mănîncă jar electric. Rupînd pecețile unei taine aproape borgesiene, Fellini desfundă un perete friabil din cel de-al „optulea

strat" al subsolului roman, și pătrunde în incinta acvatică a unei ville antice, ai cărei locatari vorbeau latinește. De pe frescele în culori nete, patricieni în togi virile și *dominae* în peplumuri albe sar parcă speriați—cinematograficește cumva ca în celebra secvență a leilor din *Potiomkin* — și fug, într-o mișcare de ștergere progresiv oxidantă, implacabilă, efect al aerului pătruns de afară, de la noi, cei de azi și de sus, de pe pămînt. Spre a ne aminti că pe lumea aceasta a noastră, văzută sau nevăzută, există și evanescența, există fragile ființe sau lucruri pe care e bine să nu le atingem nici măcar cu răsuflarea, chiar și atunci cînd e vorba doar de „amintiri de-un brav popor"; aici: decadența îmbătrînitului imperiu roman de apus, care a început să se destrame tocmai din clipa cînd „cives romani" nu au mai suportat oxigenul piperat și sărat al cerului mediteranean, lumina aspră și mîngîietoare deopotrivă a soarelui ce avea să-l ardă și să-l mistuie de iubire pe Michelangelo, alt „provincial" cuceritor-cucerit al Romei.

În fine, episodul ultim, de încheiere, pereche cu mișcarea inițială a „racordului inelar": puhoiul de centauri pe supermotociclete, mai fiecare cu cîte o „amazoană" de-a curmezișul șeilor din spate, parcurgînd cu maximum de viteză, de libertate și de larmă un itinerar turistic dintre cele mai obligatorii, ca să nu zic banale, pentru promenadele romane. Este singura secvență rămasă nedescifrată de critică: marțieni în recunoaștere în vederea unei proxime invazii în masă? Huligani contestatari, pregătind un *golpe* prin sufocarea sistemului de organe istorico-monumentale al Urbei? În cavalcada lor, nocturnă la început, nebunească, sălbatică, poluantă, neo-centaurii repetă, la fel de apocaliptic și de asurzitor, trecerea alaiului de „uriași ai munților" din ultimul „mit" al lui Pirandello: superoameni care nu mai au nevoie de vibrația delicată a artei, de căldură ei umană. Numai că aceia se auzeau tropăind în culisele teatrului sau hohotind grosolan din spatele unei cortine, pe cînd aceștia se aud și se văd pe scena propriu-zisă a acțiunii, în agresive planuri apropiate și foarte apropiate. Aceștia nici măcar nu mai rîd, fețele lor mascate de căști sînt imobile, par fișe perforate ale unui computer multiplu. Ei își descriu traseul, ba parcă dresează un proces-audiovizual de inventariere a Romei „artistice" și „istorice" — ca s-o domine?, ca s-o strămute? — după care, la lumina zilei, nestingheriți de

nimeni și stingherind pe toți, ies din oraș prin bulevardul Cristoforo Colombo, spre mare... Cam aceștia par a fi, ne place sau nu ne place, stăpînii de mîine ai Cetății (pînă acum) eterne...

Într-o variantă a scenariului, Fellini și Bernardino Zapponi, coscenaristul, au conceput, printre altele, două episoade apropiate de valoarea celor descrise: cimitirul Verano și coborîrea la vale pe Tibru. Celelalte — turnate și neturnate — indică un Fellini mai cunoscut, familiar, poate cu excepția, după unii comentatori, a sosirii la Roma: tînărul „vitellone" trage în gazdă la o imensă matroană, al cărei simbol — după gustul meu — e prea dilatat încă din suportul său concret, pentru a i se mai putea spori semnificarea secundă. E vorba, de bună seamă, de un Fellini nedezmințit, capabil să obțină tocmai ceea ce e mai greu în artă, cum voia Pavese, și anume: a reda cu surpriză lucruri cunoscute, tratîndu-le tocmai într-un mod surprinzător. Sau, cum știa mai de mult Horațiu, a face *novum* din *notum*. O atare miraculoasă putere, Fellini o are și o folosește și în *Roma*. Dar a face *novum* din *novum* e desigur și mai greu. Geniul fellinian a izbutit, totuși, și în această întreprindere de străfulgerări originale, neașteptate, surprinzătoare, revelatorii, chiar dacă geniul Romei nu a tresărit decît rar și puțin, întrezărit ici și colo, printre cineme și ritmeme, ca să folosesc terminologia celuilalt cutezător și iritant provincial aciuit în Urbe, Pier Paolo Pasolini.

După *Roma*, Fellini a acordat același timp și același spațiu filmic „tabloului-portret" al unui orășel de provincie (Rimini, unde s-a născut și a crescut băiat mare), în *Amarcord*. Flagrantă disproporție: Roma = Rimini, iar Urbs = Tîrg (de fapt, *Il Borgo*, fusese cel de-al doilea titlu plănuit, după ambițiosul *Viva l'Italia !*). Să fi prețuit Roma doar cît o *missă* pentru recucerirea provincialei sale citadele adriatice? Liberat de complexul provincialului, Fellini s-a întors acasă ca „primul la Roma", dar rămînînd tot în Capitală, reconstituind un Rimini de mucava în mult îndrăgita de el, comoda, primitoarea Cinecittà, cu funigei și zăpezi artificiale. Dar prin *Amarcord*, Fellini s-a eliberat, pare-se, și de copios discutatul său complex „autobiografic", deoarece filmul imediat următor se anunță a fi dedicat lui Giovanni Giacomo Casanova. Cine garantează, însă, că nu se va transforma — ca *Roma* și ca *Satyri-*

*con* — într-un *Fellini Casanova*? De ce nu, de îndată ce literații și oamenii de artă s-au bătut atîta, cu succes, pentru dreptul sacru la lectură (personală)?

Filmul *Roma* nu este, în definitiv, decît o liberă lectură, la nivele diverse, a destinului actual al Urbei. Dar o lectură, să precizăm, a unui cineast de geniu, care-l are pe dracul în el și care se pricepe să dezvăluie mistere pe peliculă, așa cum o chiromantă le citește în palmă. Norocos e și Fellini, filmele sale sînt bine ghicite și aduc bucurie, ne ajută să înțelegem și să trăim.

A trecut de la realizarea acestui film mai bine de un deceniu: între timp, au murit, pe rînd, De Sica, Visconti, Rossellini, trei dintre cei „cinci mari", veteranii. A murit, tragic, și Pasolini. În vîrful piramidei cinematografului italian au rămas doar Antonioni și Fellini (ceilalți vin la o oarecare distanță și apoi... se cască aproape un gol). Dar Antonioni e fără de noroc: în toamna lui 1985 a fost lovit de o pareză (trecătoare), după ce timp de trei ani n-a mai turnat nici un film, *„și nu pentru că i-ar lipsi proiectele, ci pentru că nu reușește să le facă operative"*, se poate citi în presa italiană, ca introducere la un interviu din 1985 al lui Antonioni însuși: *„De trei ani mă ocup de cîteva proiecte, care acum s-au transformat în coșmaruri. Televiziunea continuă să-mi propună un film despre sfîntul Francisc, fără să-mi spună însă pe ce buget pot să mă bazez.*[...] *Al doilea proiect:* «La ciurma» («Cireada»), *care continuă însă de luni de zile să navigheze în oceanul incertitudinii. De curînd, am întîlnit la Roma un producător german care mi l-a cerut spre cumpărare, dar cum poți vinde un proiect? Tot în lunile acestea am tratat cu americanii o povestire la care țin foarte mult, centrată în întregime pe un personaj feminin, contorsionată, neliniștită, erotică. Ca imagine scenografică văd doi zgîrie-nori unul în fața celuilalt, două istorii, una în fața celeilalte. Un film care mă pasionează... dacă aș reuși să-l fac!"* Și revista încheie notița melancolic: *"Iată de ce, de trei ani, Antonioni trebuie să se mulțumească cu sărbătoriri care, în loc să-l răsplătească, îl exasperează..."*

Numai „nava" lui Fellini plutește înainte, rămasă aproape singură. La periplul ei ne vom întoarce și în capitolul următor, regăsind-o în formă de ansamblu instrumental, de „repetiție cu orchestra". Cu noi toți, adică.

# Trei apologuri, dintre care două românești

Ce este un apolog, termen mai puțin folosit în critica noastră? Cuvînt de origine grecească, apolog înseamnă astăzi o poveste cu tîlc. Cititorii vor putea obiecta prompt: orice proză, orice operă de artă, orice film cu oarecari pretenții ar trebui să se cheme, atunci, apolog. Nu tocmai, căci în graba lecturii nu s-a reținut că am scris poveste, nu povestire. Povestire, *story*, aceasta definește într-adevăr filmele narative: poveste, însă, e altceva, e basm, e fabulă, poate să conțină elemente miraculoase, să fie atemporală și plasată într-un spațiu abstract, echivalent cu „lipsa de determinațiuni geografice precise". Sigur, și produsele de *science-fiction* ar încăpea într-o asemenea caracterizare. Totuși, apologul năzuiește spre un loc aparte, al său, aproximat cu mai multă finețe prin alegorie, parabolă, epifanie. Ar fi de riscat o formulă de „basm modern", dacă aceasta nu ar fi fost repede demonetizată de anumiți trepăduși ai Hollywoodului. Apologul este — mai mult ori mai puțin străveziu — o *„oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă, ci și obligatorie"*, cum ar fi spus Călinescu, totuși, cu două amendamente: pe de o parte, modurile fabuloase (ireale, miraculoase, supranaturale) nu mai constituie o obligație, ci rămîn facultative; și, pe de altă parte, aproape un corolar de așteptat, apologurile sînt, astăzi, citadine, tot mai îndepărtate de surse folclorice, de tradiția satului. Astfel, apologul cinematografic — în această accepție îl voi examina, aici, în trei ipostaze — e o poveste/povestire în sensul că substanța tîlcuirii este împrumutată din „oglindirea în orice caz a vieții" (contem-

porane) și rareori apelează la alegorie (animalieră) sau la „amintiri ancestrale", și aproape deloc la parabola de rezonanță biblică, liturgică.

S-a spus despre cinematograf, în general, că e esențialmente sinecdotic: apologul fortifică această definiție, subliniindu-și și exasperîndu-și condiția de varietate a metonimiei. Căci în apolog e vorba fie de „comprehensiune", de folosire a întregului pentru parte și, îndeosebi, invers, a părții pentru întreg, fie de „transferuri prin continuitate de sensuri". În toate cele trei exemple alese de mine e limpede aspectul sinecdotic, luarea în considerare a unei „părți" menită să ilustreze, să exprime un „întreg" mai amplu: orchestra lui Fellini din *Prova d'orchestra* (1979), „expediția", „excursia" nautică din *Croaziera* (1981) lui Mircea Daneliuc sau „echipa" din *Concurs* (1982) al lui Dan Pița sînt entități ce sugerează altele, mult mai vaste, mai complexe, mai importante. Reușita acestor operații de „comparare" și de „transfer" se măsoară ca în cazul oricărui film-operă de artă, diferă cel mult anumite accente. De pildă, alegerea „punctului arhimedic", care coincide de cele mai multe ori cu însuși suportul material al metaforei (suport ce se cere riguros respectat, poate mai riguros decît în alte opere de poezie). Intră în joc, simultan, centralitatea privirii și a meditației, precum și exactitatea cvasi-„științifică" a recreării lumii observate și interpretate, credibilitatea grupului social pus să reprezinte, pînă la urmă, însăși societatea. Ca în cazul *Repetiției cu orchestra*, apolog prin excelență, cu care și vreau să-mi încep incursiunea analitică.

## „Repetiție cu orchestra"

Acest al nouăsprezecelea titlu al operei *omnia* felliniene coincide cu un film de televiziune, care, totuși, de televiziune e aproape exclusiv prin durată (70') și prin realizarea în cooperare (Daime Cinematografica și Rai TV, Roma, Albatros Produktion, München). Datorită „ambiguității" duratei, însă, cu filmul acesta s-a întîmplat un lucru oarecum curios, relativ rar în cronografia „lansării" unei opere: din rațiuni publicitare și experimentale (cum poate fi distribuit în rețeaua sălilor de cinema un film de o oră și zece minute?), producătorii au organizat o serie

de pre-vizionări, cu public invitat în număr restrîns — de la Sandro Pertini, președinte al Italiei în acel decembrie 1978, la alți oameni politici, la artiști plastici, literați și muzicieni iluștri — care, la Roma și la Florența, au ieșit entuziasmați de la proiecții. „Campania publicitară" a exploatat acest succes, făcîndu-i imediat loc în presa cotidiană. Cu rezultate contradictorii, dar cu o mare majoritate de adeziuni. Totuși, un cronicar al lui „Paese sera" se întreba cu onestitate, după ce a văzut *Prova d'orchestra* într-un interval creat anume în programul Festivalului Popoarelor: *„Este, oare, drept să analizez imediat o operă pe care cea mai mare parte a spectatorilor nu o poate vedea? Și nu există riscul de a contribui, prin recenzii canonice și prin obișnuitele mese rotunde, doar la o neobișnuită și extravagantă lansare publicitară?"* Iar după intrarea în exploatare normală în sălile de cinema, cronicarul *en titre* de la „Corriere della Sera" reacționa: *„Orchestrată de mîini îndemînatice, campania publicitară care i-a procurat ultimului Fellini coloane întregi de plumb înainte ca publicul plătitor să-l poată vedea, îl sfătuiește pe cronicar să nu fure meseria unor oameni de stat și gînditori autorizați, care au și decretat triumful filmului. Tot binele posibil fiind dinainte rostit, orice eventuală rezervă ar suna ca o cochetărie de neiertat din partea ultimului venit"*. (Cam provincială, totuși, „gelozia" polemică a cronicarului titular față de „diletanții" ocazionali...).

Fie pentru a amplifica batajul publicitar, fie pentru a se dovedi gabaritul unei informații culturale, s-a descoperit că, de data aceasta, e vorba nici mai mult, nici mai puțin decît de un plagiat: într-adevăr, în toamna lui 1978 avusese loc premiera piesei *Concerto* de Renzo Rosso; un an după aceea, autorul mi-a încredințat textul dactilografiat cu titlul *Esercizi spirituali* (*Exerciții spirituale*), unde o redusă formație de cameră, un cvartet, repetă o partitură în vederea unui concert tocmai, iar între instrumentiști apar contraste și contradicții de ordin profesional, existențial, ideologic. În realitate, cazul de plagiat era dublu, fiindcă, inițial, cronicari pripiți l-au învinuit pe Renzo Rosso că l-ar fi copiat pe Fellini; prompt, dramaturgul s-a apărat demonstrînd că textul său apăruse cu doi ani înainte la editura Einaudi: deci cel care ar fi putut „copia" era numai și numai Fellini (în colaborare, eventual, cu Brunello Rondi, coscenarist). Dar Rosso care, așa cum

subliniază și cronicarul de la „Paese Sera", e un scriitor prea fin și prea inteligent (aș adăuga: pentru a deveni un dramaturg la modă), a păstrat gîlceava în limitele decenței, eliminînd orice învinuire de plagiat, admițînd, cel mult, ipoteza unei „coincidențe poetice". Așa și este, căci piesa lui Rosso se diluează, pînă la urmă, în rariștea propriilor discviziții, în timp ce *Prova d'orchestra* își asumă cu hotărîre conotațiile unui veritabil apolog, mai precis: „un apolog în formă de fals documentar". Ce înseamnă fals documentar sau pseudo-documentar sau un „documentar imaginar" am văzut discutînd pe marginea lui *Zelig*: înseamnă demonstrația pe viu a felului în care lupul îmbracă blana de oaie, sau cît de „realist", de „verosimil" poate să mintă filmul! Dar dacă falsul documentar manipulează după bunul plac realitatea pentru a-l deruta pe spectator, pentru a-l determina să accepte, ca realitate, o irealitate, în apolog se pleacă de la o supoziție concretă pentru ca, printr-o progresivă operație de adăugare sau de scădere, oricum de „schematizare", de stilizare, să se obțină o semnificație: falsul documentar, în schimb are ambiția să farddeze minciuna spre a o prezenta ca adevăr cu toate actele în regulă; apologul are doar ambiția de a desfereca tîlcuri, „învățături". Să vedem, însă, practic, cum se rînduiesc lucrurile în *Repetiție cu orchestra*.

În rezumat: așa cum indică și titlul, o orchestră e convocată la o repetiție, nu dintre cele mai rutiniere, deoarece urmează să aibă loc în prezența unui car de reportaj al televiziunii (reporter: vocea din *off* a lui Fellini însuși). Locul de desfășurare e un vechi oratorium, amplu, despuiat: instrumentiștii intră cîte unul sau în grupuri mici, și iau loc în fața pupitrelor; într-un colț se află reprezentanții lor sindicali. Un reporter TV pune întrebări muzicienilor, fiecare dintre ei lăudîndu-și narcisist instrumentul. Sosește dirijorul, care vorbește cu un răspicat accent german. Repetiția începe calm, dar în curînd va fi întreruptă de revolta orchestranților împotriva tiraniei dirijorale. Maestrul părăsește sala și se retrage în cabina sa, unde i se va lua și lui un interviu pentru micul ecran. În oratoriu se dezlănțuie răzmerița: este negat conceptul de autoritate, nu se mai recunoaște nici sublimitatea muzicii, se pune în situație orgia dezordinii, în timp ce pereții sălii sînt acoperiți de sloganuri contestatare. La un moment dat, edificiul începe să se cutremure și zidurile crapă sub

loviturile unei uriașe sfere de fier, din acelea care se folosesc la demolări: aceasta pătrunde chiar în interior și provoacă moartea harfistei, sub moloz. Zăpăceală, spaimă, țipete. Liniștea se așterne din nou. În colb și printre mormanele de cărămizi, repetiția e reluată. Muzicienii execută, acum, docili, ordinele dirijorului, rostite cu o voce nevrotică și dictatorială; m-am ațiunt, în această rezumare, pe urmele lui Claudio G. Fava din *I film di Federico Fellini* (*Filmele lui F.F.*, Gremese editore, Roma 1981, în colaborare cu Aldo Vigano).

Trebuie să recunoaștem, cu toții — admiratori sau nu ai „poetului pneumatic" — că ideea fundamentală a lui Fellini e dintre cele mai avantajoase, oferind posibilitatea desprinderii unei sumedenii de sensuri. În cîte feluri nu a fost înțeles filmul? Unii oameni politici, cum ar fi ministrul italian Giulio Andreotti, sînt expliciți: *„Cu rare excepții, e indispensabil ca cineva să conducă"*; din unghiul metaforei politice, filmul mai dovedește și *„«intrăibilitatea» societății italiene, coruptă de un ideologism aberant și sfîșiată de delirări revoluționare"*. Evident, „sarabanda interpretărilor" se încinge (ca aceea a contestărilor din film), în barba protestelor răsfățate ale cineastului: *„Detest jocul de societate al diferitelor interpretări date filmelor mele"*. Nu doar societatea italiană e în joc, ci întreaga lume contemporană, cu frămîntările și neliniștile ei, afirmă unii; să lăsăm politica, susțin alții, alegoria e estetică și Fellini ne vorbește încă o dată (ca în *8 1/2*) despre propriile sale impasuri de autor, de regizor cinematografic, constrîns să lupte nu numai cu propria fantezie, ci mai ales cu condițiile din ce în ce mai grele ale producției și organizării acesteia. Și așa mai departe, pînă cînd cineva o propune pe Susan Sontag ca dig și scut: în filmele bune există totdeauna o „imediatețe" care ne eliberează de mania interpretărilor. E frumoasă Susan Sontag, la apogeul vitalității sale biologice și socio-estetice, dar afirmația aceasta e un mod de a vîrî pumnul în gura criticii și istoriografiei. Căci ce înseamnă „mania interpretărilor", dacă nu efortul spectatorului și al criticului de a înțelege (după ce a „simțit", după ce s-a „emoționat"), fie și săltînd din aproximație în aproximație. Chiar dacă, *irritabile genus*, poetul ecranului are impresia că i se atribuie intenții niciodată gîndite. Dar iritarea autorului e blîndă și pînă la urmă reconfortantă, deoarece consfințește echivalarea, omogenizarea liber-

tății autorului și a libertății spectatorului. A spus-o cu înțelepciunea sa polemică (eretică și iritantă, la rîndul ei), Pier Paolo Pasolini: *„Spectatorul, pentru autor, nu e altceva decît un alt autor. Și, de data aceasta, are perfectă dreptate el, iar nu sociologii, politicienii, pedagogii etc. Dacă, de fapt, spectatorul ar fi pus într-o condiție subalternă față de autor — dacă el, adică, ar fi unitatea unei mase (sociologii) sau un cetățean de catehizat (politicienii) sau un copil de educat (pedagogii) — atunci nu s-ar mai putea vorbi nici de autor, care nu e nici asistent social, nici propagandist, nici învățător de școală primară. Dar dacă vorbim, prin urmare, de opere de autor, trebuie în consecință să vorbim de raportul dintre autor și destinatar ca despre un dramatic raport dintre un ins și alt ins, în mod democratic egali. Spectatorul nu este cel care nu înțelege, care se scandalizează, care urăște, care rîde; spectatorul este cel care înțelege, care simpatizează, care iubește, care se pasionează.* Un astfel de spectator e tot atît de scandalos pe cît e autorul: *amîndoi încalcă ordinea conservării, care impune ori tăcerea, ori raportul într-un limbaj comun și mediu"* (din *Empirism eretic*). Să fie Susan Sontag mai puțin democratică decît a fost, în pateticele sale zbuciumări civile, Pasolini? Oricum, nu e vorba — în fața unei opere poetice — de operații de dezlegare a unor rebusuri obscure (deși am întîlnit și „careuri" aproape poetice), ci de apropierea progresivă de sîmburele ideologic și de vatra încinsă a creativității unui artist.

Și totuși, dincolo și dincoace de diversele ipoteze și chei de lectură (cu o cheie, într-adevăr, poți descuia, dar și încuia portița unui sens), mi-au atras atenția două determinări ale „genului". Una oferită de Fellini însuși, uitînd aprehensiunea față de „jocul interpretărilor", ba chiar dîndu-i cep: *Prova d'orchestra* ar fi, după autorul său, un *„apolog etic conceput de un giular"* (măscărici, saltimbanc). Aproape nimeni nu a acceptat propunerea felliniană, considerînd filmul ca un apolog mai curînd politic decît etic, ceea ce nu constituie, totuși, o pricină prea tăioasă de îmbufnare. Mai incisivă pare, în schimb, caracterizarea, amintită, a lui Morando Morandini: *„Apolog în formă de fals documentar"*. Că în scheletul oricărei pelicule se află — inserție organică — o costiță documentară, e un adevăr unanim recunoscut și acceptat: dar de ce falsă, ca o proteză, în *Repetiție cu orchestra?* Pentru că se imaginează un „serviciu

TV", cu interviuri în stea? Fellini făcuse dinainte această experiență, „pe față", organizînd ancheta televizuală din *Clovnii* nu ca pretext de spectacol, ci ca întregire și explicare „istoricistă" a unui aspect de civilizație pe cale de a se stinge. Dincoace, în *Repetiție*, prezența — de altfel, mereu nevăzută, doar auzită — a televiziunii rămîne un simplu pretext pentru a pătrunde într-o altă formă a civilizației europene, încă vitală, dar străbătînd un răstimp de criză: în fond, împărtășind motivele și rațiunile crizei mondiale, generale. De aceea, în locul lui Morandini, aș fi preferat formula „documentar fantastic", în sensul că, pe schema, foarte sumară, a anchetei sau a „emisiunii" televizuale, Fellini face să lege rod propria sa fantezie, propria sa inventivitate, fără să uite nici o clipă „figura-principe" a metonimiei. Fără să uite poezia. Căci și *Prova d'orchestra* este o operă de poezie, cum declara (în decembrie 1978) Renato Guttuso, artist și om politic marxist; ba mai mult, *Repetiția* pentru ilustrul pictor, *„este, poate, capodopera lui Fellini. Opera sa în care proporția dintre idee și imaginație e perfectă (de obicei, la Fellini imaginea tinde să dea peste margini, să copleșească ideea). Aici totul are loc cu potență și consecvență. Încă din primele scene, sentimentul poetic al lui Fellini pune stăpînire pe spectator..."* Așadar, filmul acesta e o capodoperă fiindcă proiectul e perfect acoperit, epuizat, de realizare, în realizare. Ceea ce înseamnă, pe de altă parte, că raportul conținut/formă este rezolvat printr-o fuziune fără reziduuri sau distorsiuni. În sfîrșit, e prezent aici și un efect de totalitate la care autorul ajunge printr-o nu doar abilă, ci și resimțită participare de „umori poetice și politice", cum ar fi spus un distins universitar din Pisa. Un Fellini poetic, desigur, dar politic? Dincolo de „iraționalismul său catolic?" Ni-l configurează Claudio G. Fava, în monografia amintită: *„Din mai multe decît dintr-un singur aspect, mi se pare că acest* «Prova d'orchestra» *e unul dintre cele mai revelatorii filme ale lui Fellini. Dacă nu din alte motive, cel puțin pentru că e primul și, într-un anumit sens, unicul său film «politic», ca și cum Marele Prestidigitator, ajuns în pragul vîrstei de șaizeci de ani, s-ar fi hotărît dintr-o dată să dea un semn oamenilor că a văzut și el, ca și ei, că a înțeles, cum au înțeles și ei, ceea ce se întîmplă, că a înregistrat toate scîrțîiturile, toate crăpăturile, distonanțele, strivirile, zeflemelele, palmele, provocările, neînțelesele ocheade, ce par a fi constituit țesutul vizibil și subteran al vieții italiene din acest ultim deceniu.*

[...] *Fellini trebuie să fi sesizat, ca noi toţi, extremul semn de fragilitate pe care-l dădea societatea italiană de la sfîrşitul anilor '70 şi în pragul anilor '80: neîncredere în vorbe, neîncredere în declaraţii şi luări de atitudine... [...] Avem încă o dată senzaţia exactă a marii sale capacităţi de a asimila ecourile propriului timp şi de a le restitui apoi, după placul său, într-un fel de mare baladă onirică*". Ca în toate filmele sale, Fellini se dovedeşte, şi aici, acelaşi „copil care se întoarce": copiii, tocmai, ne învaţă psihologii, sînt cei care, jucîndu-se în ţarcul lor şi părînd exclusiv şi total absorbiţi de lumea păpuşilor şi a jucărelelor, înregistrează totuşi, cu acuitate, fenomenele din jur şi le înmagazinează harnic în ceea ce mai tîrziu va reprezenta probabil fondul lor aperceptiv.

Reparcurgînd opiniile diferiţilor „mesajologi" (a fost consfinţită şi o asemenea categorie), mi-am dat seama că aproape tuturor le-a scăpat — pentru că l-au considerat presupus, implicit — faptul că apologul fellinian răspunde cu riguroasă fidelitate progresivei definiţii date simbolului de către Goethe, în speculaţiile sale în jurul alegoriei şi al raportului dintre particular şi general în artă. Eu aş insista, o clipă doar, asupra lor, în folosul iubitorului de cinematograf de la noi. Cînd obiectul şi subiectul coincid, se naşte simbolul, scria în „Die Propyläen" (1797) clasicul german, subliniind că *„simbolul reprezintă colaborarea omului cu lucrul, a artistului cu natura, presupune o profundă armonie între legile minţii şi acelea ale naturii"*.

În *Maxime* îşi contura mai net viziunea: „Adevăratul simbolism există acolo unde particularul reprezintă ceea ce e mai general nu ca pe un vis sau ca pe o umbră, ci ca pe o vie şi instantanee revelaţie a Inscrutabilului". Iar René Wellek, după care îl citez pe Goethe, insistă pentru o claritate încă şi mai accentuată (formulată tot în *Maxime*): *„Alegoria preschimbă un fenomen într-un concept, un concept într-o imagine, dar în aşa fel încît conceptul e încă limitat şi complet menţinut şi păstrat în imagine şi exprimat de aceasta"*, pe cînd simbolismul *„preschimbă fenomenul în idee, ideea în imagine, în aşa fel încît ideea rămîne mereu infinit activă şi inabordabilă în imagine, şi va rămîne inexprimabilă, chiar exprimată în toate limbile"*. Or, în *Prova d'orchestra*, obiectul coincide efectiv cu subiectul: auditoriumul (fostul oratorium), ştimele de pe pupitre, instrumentele, portretele „clasicilor" etc. sînt obiecte ce vor deveni subiecte, animate de intervenţia oamenilor (dar şi a lucrurilor: de

pildă, partiturile luate de curent, după care aleargă, ca să le așeze la loc, Copistul). În același timp, ideea fundamentală — apologul — rămîne mereu activă și prezentă.

Dacă inventivitatea lui Fellini este, pînă la urmă, banală în alegerea obiectului metonimic: orchestra, nu același lucru e de constatat în tratarea fiecărui nucleu de secvență, unde fără îndoială tot sau aproape tot ce e *notum*, devine, prin voința artistică a autorului, *novum*; cel puțin atît de *novum* pe cît este actualitatea... Cu alte cuvinte, cum se petrec evenimentele contează aproape mai mult decît ceea ce se petrece, pe parcurs, pentru ca în final aceste *ce* și *cum* ale operei de artă să se suprapună ermetic. Pe de altă parte, aproape că nu aș putea cita un alt film în care — vechi ideal eisensteinian — fiecare fotogramă să fie omogenă cu întregul, și nu doar ca unitate de stil, ci și ca rezonanță a ideilor. *„A cînta e egal cu a munci"*, *„muzica e o hală de uzină, iar instrumentul e strungul"*, se spune în *Pas în doi*: *„a cînta e egal cu a exista"*, supralicitează *Repetiția*, cu gîndul la tot ce înseamnă existență. (Nu altceva gîndea și exprima Dimitrie Cuclin, în conversațiile sale radiofonice cu Despina Petecel: *„Muzica e însăși viața!"*)

Pomenind, mai sus, de omogenitatea ieșită din comun a țesutului filmic din *Prova d'orchestra*, cugetăm și la consubstanțialitatea epifaniei (a metaforei) generale cu epifaniile parțiale, interioare: de la orchestră se „coboară" la componenții și componentele acesteia, la instrumentiști cu instrumentele lor. Și dacă are dreptate cronicarul lui „Il Manifesto", pentru care „«Repetiția cu orchestra» *nu e un film, e un fotoliu care face fericit pe oricine se așază în el*", adeseori tehnica anchetei televizuale, așa cum o practică Fellini, îi face fericiți pe muzicieni, cărora li se așterne, parcă, o sofa psihanalitică freudiană, de tolănit memoria, amintirile și crezul artistic, ambițiile și năzuințele, dar și înfrîngerile. Ce ne spune, în acest spirit, de pildă, Harfista?

„Harfista: *Am văzut pentru prima oară harfa în vis. Să tot fi avut vreo patru sau cinci ani, poate mai puțin, și nu știam ce este părerea asta de colivioară de aur, mică, mititică... Într-o bună zi, am citit într-o carte despre Nero, — cu Roma care ardea, iar el ținea în mînă un instrument oarecum asemănător celui din visul meu. În sfîrșit, într-o altă zi, într-un calendar parfumat, era un înger care zbura și, zburînd cînta la harfă. Chiar la harfa pe care o visasem eu.*

*Harfa! Harfa e o prezență omenească! Să vă spun ceva: eu n-aș putea trăi într-o locuință în care, într-o odaie, să nu fie ea. Nu reușesc să adorm dacă nu știu că dincolo, în întunericul salonului, se află ea. Cîteodată am*

*senzația că miini nevăzute o ating ușor... O aud cum cîntă... dar poate că e vîntul... Harfa a însemnat viața mea toată : nu doar un reazem financiar, ci și, cum se zice, un refugiu... Eu am fost mereu singură, n-am avut niciodată bărbat, nici unul, niciodată, doar harfa ! Și-atunci, îi povestesc de toate, îi vorbesc, și harfa îmi răspunde, îmi împărtășește impresii, închipuiri... O stare aproape sfîșietoare de fericire și de tristețe, deopotrivă ! Dar lucrul cel mai important e că îți dă credință. Cînd cînți la harfă simți, știi că există și alte dimensiuni...*

*Odată, un copil m-a întrebat :* «Dar unde se duce muzica, după ce nu mai cînți?». *Numai copiii știu să pună astfel de întrebări.*"

Firește, nu doar Harfista — cu cîtă eleganță se pricepe Fellini să ne facă să acceptăm „figura" unei fete bătrîne! — este o împătimită a propriei măiestrii, căreia îi aduce elogii. Și Oboistul își laudă unealta, de data aceasta în mod polemic, în rivalitate cu alte pupitre:

„Oboistul: *Ce splendid instrument e oboiul ! Cel mai vechi dintre toate. L-au născocit chinezii, și e cel mai dificil, cel mai delicat, cel mai singur. Noi, oboii, sîntem izolați, invidiați, dușmăniți. Oboiul dictează legea, el stabilește diapazonul dintre intonația cea mai înaltă și intonația cea mai joasă, și tocmai din pricina acestui privilegiu, vioara urăște oboiul și, bineînțeles, oboiul urăște vioara.*

*Oboiul e un instrument de înălțare spirituală, dezvoltă în cei care cîntă la el anumite puteri ieșite din comun : un văz lăuntric care permite să percepi culoarea sunetului. Eu cînt și văd o atmosferă aurită, luminoasă, de culoarea soarelui ! Ca o reverberație largă care mă orbește de fericire. O experiență supraomenească !*"

Se înțelege, seria continuă, cu aceeași pasiune și aproape sacră venerație a diverselor „sectorialități", de la pateticul cîntăreț la Tuba — un uriaș cu inimă de aur, ca și instrumentul —, la Violonist, dar Fellini face loc și unui „corp ajutător", nu direct „productiv", de exemplu, Copistului și Sindicalistului. Cel dintîi, bătrîn și uscat, cu nostalgia vechilor, rigidelor rînduieli ale trecutului; cel de-al doilea, vajnic apărător al drepturilor de azi ale orchestranților, înscrise în norme și regulamente. Copistul, cu care se deschide filmul, imprimă ritmul inițial — împletire de glăsuire senilă, de țîrcovnic, cu zborul știmelor ridicate în aer de pale nevăzute de vînt — și, totodată, introduce un termen (proxim) de comparație, cu rol de pandant la „degenerarea" întregii acțiuni ulterioare. Astăzi, cînd „disciplina" orchestrei dă semne de șubrezire, Copistul evocă timpurile de aur ale autorității absolute, tiranice a dirijorului. Aș preciza: a dirijorului „fix", stabil, angajat permanent al instituției muzicale, nu a dirijorului „cu bucata", cu „stagiunea", tranzitoriu.

„Copistul: *Cu dirijorul permanent de odinioară nu prea îndrăzneau să glumească domnii profesori!* [În marile orchestre, la Roma, ca și la Viena, membrii orchestrei, în general, dar cel puțin «șefii de partită» sînt și profesori la conservator; dincolo de această calitate, însă, toți membrii orchestrei sînt profesori, în sens larg, adică maeștri — n.n.]. *În primul rînd, toți cu cravată, vai și-amar dacă venea unul fără cravată! Pe urmă, mai era un obicei: cine distona sau nu intra la țanc, era obligat să cînte în picioare, pînă la sfîrșitul concertului. Drept pedeapsă? Cîtuși de puțin? Cum? Ture? Orare? Toată noaptea trebuia să se repete! Știți dumneavoastră cîte revărsaturi de zori n-am apucat eu să văd? Iar pe domnii muzicieni, dis-de-dimineață, morți de oboseală, nu-i vedeai că-l aplaudă pe dirijor și că-i mulțumesc?! Oh, el, da, el era un adevărat fenomen! Dirija totdeauna cu ochii închiși: părea intrat în transă, dar vedea tot, nimic nu-i scăpa... Și cînd voia să mustre cîte un orchestrant care greșise, găsea niște cuvinte de vinovatului i se făcea pielea găinii și se simțea bolnav o lună de zile. De bătăile cu bagheta, ce să mai vorbim? Ploua, cîteodată cu lovituri de baghetă peste miinile și degetele orchestranților, vinovați de greșeală! Răsuna văzduhul de șuierături! Și, dacă vrei să știi dumneata, ăi pedepsiți erau fericiți că-i lovea cu bagheta peste degete. Ieșeau în față, ca niște școlărei, și ziceau: «Am greșit, și mie mi se cuvine să fiu pedepsit! Și eu am greșit!» Ehei, alte timpuri!*"

Contrapagină a acestei (anacronice?) exaltări a trecutului, intervenția Sindicalistului (inițial concepută în dialect sard, apoi muiată în saramuri și mai meridionale) e o pledoarie în favoarea cuceririlor de breaslă și a respectării acestora în practică:

„Sindicalistul: *Sînt reprezentantul sindical de ramură... Noi am izbutit să-l scoatem pe muzician dintr-o situație de servilism inacceptabil, redînd lucrătorului din muzică o demnitate umană: gata cu plata cu ora, gata cu starea de marionetă în miinile dirijorului sau ale impresarului! Dimpotrivă, avem acum un lucrător integrat, realizat și conștient de funcția sa culturală de masă. Cum am reușit în această acțiune ce părea disperată? Salvgardînd prestigiul profesionistului de înalt nivel printr-o serie întreagă de revendicări, de la un tratament salarial echitabil, trecînd printr-o restructurare a organigramei orchestrale, pînă la mutația unei optici mai avansate...*"

*Pasiune/ironie-fantezie-utopie*: întreita alcătuire a genezei unei opere de artă e mereu de față, în filmul lui Fellini: de la decorul inițial, descărnat, ascetic, dar pregătit parcă dinainte ca teatru al răzmeriței, și pînă la lovitura de cutremur a imensei ghiulele de fier, numită de un cronicar „*«malleus maleficorum»* sau *simbol al perfecțiunii, ivit din smîrcul inconștientului, supremă sinteză a unității, care, din cînd în cînd, se înfățișează orizonturilor noastre, coboară din ciclurile vieții noastre, spre a ne reaminti că există lucruri neprevăzute și necuprinse în ideologiile noastre*". Nu obișnuia, oare, Lenin (după cum am mai arătat) să spună că drumul

revoluției e întotdeauna mai „viclean" decît proiectele cele mai originale ale celui mai bun partid? Tocmai de aceea, pentru Lenin, un adevărat om politic este acela care se pricepe să surprindă și să folosească, fie și cu aproximație, în acțiunile sale, această „viclenie".

Una din posibilele „șiretenii" ale vieții, ale realității, sesizate de Fellini este soluția sferei de metal — „simbol de sine însuși, simbol al simbolului" — și tocmai de aceea răsturnînd și rezolvînd, la fel de „viclean", de „șiret", situația „insurecțională" a orchestrei. Simbol arbitrar, artificial, forțat? Datorită ivirii sale bruște, neașteptate, nedorite? Să ne imaginăm un nor de particule atomice plutind, fără știre de fruntarii și suveranități, peste țări și mări, și năpustindu-se apoi sub formă de ploaie peste populații, pe neașteptate: nu e totuna, poate, cu o nevăzută ghiulea de plumb care izbește și năruie pereții, deveniți pe loc fragili, inconsistenți, ai existenței umane? Dar să nu ne pripim: să ne închipuim că ne aflăm din nou în oratoriumul-auditorium, cu orchestranții care l-au alungat pe Dirijor — sau, mă rog, l-au silit să acorde o „dublă pauză" și să se refugieze în cabina sa —, cu orchestranții care au și apucat să fircălească pe ziduri (în locul portretelor clasicilor muzicii culte) sloganuri de tipul: „*Direttore, direttore, non ti vogliamo più*" ; „*Chi suona è un traditore*", „*W il giradischi*", „*Verdi, siamo gialli*" ; „*Orchestra, terrore, a morte il direttore*" („*Dirijorule, dirijorule, nu te mai vrem*; *Cine cîntă-i trădător*; *Trăiască* pick-up-ul; *Verdi* [adică verzi, verzilor], *sîntem galbeni*; *Orchestră, teroare, la moarte dirijorul*") și altele de același soi, ba chiar și obscene, unele, „coprolalii". Se țopăie, se aleargă, o pereche se ascunde sub pian, unii încep să se dezbrace, alții se bat, pe scurt, vacarm, hărmălaie, pandemoniu: parodie grotescă — s-a scris — a ocupării Odéonului de la Paris, în mai 1968 (lipsind, totuși, „imaginația la putere!").

În acest interval, în cabina sa, Dirijorul își acordă interviul, esențial pentru mesajul întregului film. Un amănunt semnificativ: cînd Copistul amintește de dirijorul stabil, permanent, de odinioară, înțelege aproape automat, și italian, „băștinaș", și e polemic, fiindcă Dirijorul lui Fellini e teuton, un „invitat", un venetic, un vremelnic. (Aici, tonul critic are mai multe trimiteri, cea principală nefiind șovină, naționalistă, provincială — Italia a fost totdeauna bucuroasă de oaspeți —, dar e limpede că bătrî-

nul Copist și, prin el, Fellini, aruncă o săgeată în direcția cosmopolitismului „organizatorial" al vieții muzicale italiene, unde se întîlnesc, la tot pasul, conducători de instituții de concert sau operistice străini, mulți dintre ei cu merite — dar tot atîția, fără —, justificînd, poate, prezența simetrică a dirijorilor italieni în străinătate.) Dirijorul lui Fellini aduce, de la prima ochire, cu Herbert von Karajan, și chiar se împăunează cu anumite atitudini „vedetiste" ale maestrului salzburghezo-vienezo-berlinez. Este, însă, un von Karajan de mîna a doua (deși, se deduce din interviu, cîștigă bine), ca și membrii orchestrei, lipsiți de „aura" unor veritabili profesori; dar tocmai această scădere a prețului, această coborîre de „standing", această nivelare la o condiție mijlocie au fost, nici vorbă, necesare acoperirii sinecdocei fundamentale a filmului, care implică trăsătura definitorie a societății consumiste: mediocritatea. *„Mediul este însuși mesajul"*, sentenția McLuhan, înțelegînd prin mediu — mijlocul, instrumentul, dar ceva din tîlcul prim, originar, de mijlociu, de mediocru, răzbate și în jocul de cuvinte al profesorului canadian, avînd în vedere televiziunea, mijloc și spațiu de comunicare și expresie prin excelență mediu. De altminteri, criticii care au văzut însăși tema filmului în raportul (creator?) dintre cineastul Fellini și televiziune, tălmăcesc finalul ca pe o reabsorbire a artei filmului în vintrele încă infecunde ale televiziunii: *„Împreună cu uriașa minge de fier, cinematograful este cel care reintră în televiziune, aducîndu-i acesteia, efectele sale speciale, norii săi de fum, fantasticul, emoțiile tari, tot ceea ce cinematograful poate să facă, iar TV nu. Este cinematograful «pentru» TV, e orchestra care reîncepe să cînte"* (Alberto Farassino, în „La Repubblica", martie 1979). Iată o idee prețioasă, care și-a găsit de bună seamă studioșii pe potrivă, dar care pretinde, oricum, răspunsul la o întrebare precisă: cîtă artă a împrumutat cinematograful televiziunii, concret, prin filme (în coproducție, „pentru TV") ca *Padre padrone*, *Arborele cu saboți*, ca acest *Repetiție cu orchestra*? Și cît, din această artă, televiziunea va putea asuma și asimila definitiv? Noi am văzut aceste pelicule ca „filme de cinema" (și la cinema) și știm, prin experiență directă, că *arta* filmului își pierde, dacă nu întreaga sa „aură", o bună parte din ea, atunci cînd e difuzată prin „mediul" TV (aproape că nu poate fi analizat, în această ipostază, un film ca operă de artă).

Să revenim, însă, la Dirijorul din *Prova d'orchestra*. Este neamț și vorbește o italiană germanizată, ceea ce nu împiedică să ajungă pînă la înțelegerea noastră un anumit păs, un bocet snob, de „div" răsfățat, dar nu numai atît: vocea unui „trecutolog" nostalgic, în concordanță cu amintirile trandafirii ale Copistului, dar și a unui „viitorolog" circular, care vede ceea ce va fi prin ceea ce a fost, cu „nățăsitache". Să spună, oare, și să fie, totuși, doar atît, Dirijorul? În raport cu sine însuși, cu propria ideologie, poate: dar în raport cu funcția sa în apolog, în epifania generală a filmului fellinian? Să-l ascultăm, pînă una alta (acceptînd efortul traducătorului de a păstra accentul și scîlcierile din original):

Dirijorul: *Ce vreți știți de la mine? Dacă muzic este un parte din lume? Eu vreau intreb pe tumneavoastră: există muzic? Nu! Atunci, lume nu mai există! Rămas numai obiceiuri. Ce sens mai are muzic în zile ca astazi? Tumneavoastră creteți intr-adevăr că lume care vine la sala, știe ce este muzic? Ei numai cret ca devin mai intelighenți, pentru ca simt emoție la burta și asta dă importanța. Cu Beethoven toți tevin calareți pe cal contra tușman, eu parca-i văt che se ritica din fotolii și iau la fuga! Chind eu dirișez, multe ori ma simt riticol, ca mort. Ma simt una fantoma...*

*Nu, nu aș vrea spune aceste lucruri! Ștergeți asta, va rog, absolute! In ziua de astazi, nimic nu este iertat, tu trebuie sa fii optimistiș. Da, și toata vremea intelighent. Și atuncea, noi spunem așa: muzic este lumea, eu ma simt ca un rege... Aber, de unde! Vreți tumneavoastra sa știți cum ma simt. Eu ma simt ca un serjant de mestierie, care trebui dat la toți un picior în șezut! Da, dar acum din cauza stupite legi absurd, este proibito făcut serjant...*

*Siguramente, noi avut avantașe de la poziția nostru de priviléghien. Ghenialitate este totdeauna vecina cu hotar de la capriciul și de la bizareria... Per exemplu, eu zis odat la un muzițist sa ia inelul de la deget, pentru ca piatra ma deranșa la ochii din cauza reflexe lumina. Tar, asta perut la toți un capriciul, mania de vedeta; poate este adeverat, tar aceasta amplificațion, acesta caracter exaltat de artist este vital pentru incarcatura care trage pe toți dupa el, domina pe toți și exprima teme de la simfonia. Acuma, insa, fluide de niht interșanjat de la dirișor de orhestra este contestat. La muzițisten eu nu ma uit, nici un pic, eu nu vad pe ei. Trebui sa confirmez ca de aceasta data ei au fețe insuportabil, bucuros daca aș poate, aș vrea sa punem paravan inainte cîteva de la ei. Pare ca sint caini feroce, se uita la mine cu așa ochi... nu, preferabel mai bine scoateți asta, daca nu, ma impușca la picior...*

*Timpul de la grantoare a trecut. Kaputt! Eu amintesc chind prima ora am urcat pe podium, atunci impresia mea cea mai mare fost tacerea enorma din fața mea. Eu facut semnul de incepatura și vazut cu mare emoțion ca de bagheta mea de dirighent este legat chintare de la orchestra: vocea de la ea naște de la mina mea, mina mea facea sa iasa orhester din tacere și apoi tot la tacere intorcea, aceasta voce se inalța ca valul de mare chind ridicam brațul meu care mișca in aer aripe de pasare, și chind coborire jos, voce de armonie se indeparta pina la tacere. Acum toți sintem egali și eu trebui sa fiu semanator*

*cu prim violonist care are degete de macelar! Ce e de facut? Dau drumul de la naduful meu și cumper case...*

*Tumneavoastră vorbiți despre dirișor de orhestra! Acest vorba nu mai are sens, un dirighent de orhester este cum este un popa: el are o biserica, dar chind cretinciosi schimb in ateisten... Eu atuc aminte la mine Klopensky, mare maestru meu, atunci eu chintam la el prima vioara; chind el sosește pe podium era tot numai tacere; el facea numai rotire cu ochi, expresion de la ochii sai era absent, dar el știa și descoperta fiecare rind de partitura. El era in persona muzic. Și noi urmam pe el fericiți, pentru implinire rit de transsubstanțierea. Pentru schimbare vin in singe și paine in carne. Tumneavoastra rideți asupra mine? Sper ca nu. Di muzic este totdeauna sacra, fiecare concerto este una missa. Noi eram acolo, frajiți, grija de la fiecare ziua erau uitate, in așteptare de la primul moviment de bagheta, eram un singur lucru, una singura suflare, noi și instrumentele de la noi, uniți intr-o unica forța vitale. Atunci, el dat semn plecare. Nimica nu era mai frumoasa dechit autoritate de la el. Tremuram la noi numai la idee de una greșala care poate se rovineze perfecțion de la rit. Una mare emoțion și una imensa fericire. Simțeam ca bucurie de la noi se transmit asupra de public, care era acolo, imobile, și fara respirare. Nu uitam nicichind la dirijor, nu era necesare. El era acolo, noi știut asta, noi simțit asta. Era inauntru de la noi.*

*Atita dragoste se afla intre noi și dirighent, o dragoste, feteți tumneavoastră, care acum pierduta este. Eu și cu orhestranții de la mine avem numai neincredere intre noi, unii contra alții, indoiala care distruge la incredere! Și dupe aceasta vine lipsul de stima, ranchiun și furia pentru ceva pierdut și nu se va mai fi gasit niciodat. Și așa chintam noi impreuna, dar uniți numai de la una ura comuna, cum o distrusa familia...*

În declarația-confesiune a Dirijorului ne întîmpină, oricît de subiectivă și de pătimașă, o sinteză posibilă, credibilă, a situației, și, în felul ei, constructivă: se ciocnesc două generații, două mentalități, poate două civilizații ale urechii. Pe de altă parte, nu trebuie uitat că Dirijorul își rostește diatriba într-o stare de tensiune, înăuntrul căreia se simte încolțit. Dar după ce Marea Anonimă, sfera de oțel, își săvîrșește fapta, dărîmă zidurile și iradiază troiene de moloz alb în tot auditoriumul, astîmpărînd ca prin farmec zurba încinsă a orchestranților readuși și reduși la o smerită postură de școlărei, în fond, cuminți — Dirijorul își recapătă aplombul și, parțial, panașul. Parțial fiindcă nu mai urcă pe podium, conduce — mai democratic — de la „nivelul" și de la „parterul" orchestrei; simbolism ce merita o subliniere! Repetiția e reluată, instrumentiștii reîncep „zusammen musizieren", să cînte împreună, evident, uniți de nu se mai știe ce anume: nu atît de o dragoste și poate nici de o ură comună, în orice caz, însă, de o spaimă comună. Pe imaginea acestei noi adunări a turmei risipite, păstorul începe să-și certe oițele și berbecii, din ce în ce mai răstit, atît de răstit, încît curînd vocea îi devine gu-

turală, expresia se întoarce la limba maternă, urlată pînă la urmă în cadența cunoscută a unui dictator conațional din anii '30—'40... Intrînd apoi în făgașul unui *perdendo* al amestecului de muzică executată de orchestră și de vociferări ale dirijorului, filmul se stinge într-un *fondu* prelungit. Și tocmai în acest final, mulți critici au citit o presupusă, inevitabil posibilă (re)instaurare a dictaturii, a tiraniei, în locul democrației. Al democrației, oare? Haosul, anarhia, isteria colectivă, nihilismul să fie, oare, trăsături ale democrației, în occident, ca și în orient? Cîtuși de puțin: tocmai asemenea manifestări, cel mult, pot să ducă la dictatură. Așa cum nota Siegfried Kracauer în dreptul lui *Dr. Mabuse, der Spieler*: *„Haosul, deci, generează tirani ca Mabuse, care, la rîndul lor, trag foloase de pe urma haosului"* și mai adăuga, în continuare, că filmul acesta *„apare nu atît ca document, cît ca unul dintre acele profunde presentimente ce șerpuiau pe ecranul german, după primul război mondial"*. E cu putință să reînvie, împrumutate din planul social și politic, fantasmele expresioniste ale teroarei, ale groazei? Fie și ca presentiment? Dacă, da, *Prova d'orchestra* își asumă o funcție premonitorie, iar Fellini are dreptate să se apere: *„Ceea ce mă interesează este posibilitatea de care dispune individul pentru a medita asupra lui însuși și asupra necesității unei sporite responsabilități din partea sa, în căutarea unei angajări individuale fără de care e de negîndit și periculos să te încredințezi socialului. [...] Filmul comunică o situație de nebunie, nebunia aceasta stîrnește frica, și atunci se invocă o nebunie organizată, aceea, tocmai, a unui dictator"*. Oricît de carnavalescă, dezordinea sarcastică a orchestranților are darul să îngrijoreze. Dar îngrijorarea felliniană nu e negativă, și — așa cum s-a întîmplat și în cazul lui *La strada* — tot un critic francez a depășit impasul; firește, nu mai putea fi vorba de Sadoul, iar cea care — după opinia mea — nimerește în centrul țintei este Mireille Amiel (în „Cinéma 79", iulie-august 1979): *„E un film răscolitor. Se pretează la lecturi diferite. Ele sînt toate adevărate, contemporane, egale. Vreau să spun că nu se poate stabili nici o ierarhie între parabola actualului haos politic italian (și locul său în actualul dezechilibru planetar), reflecția asupra mijloacelor de comunicare și meditația metafizică asupra funcției omului în societate, asupra necesității, a devenirii, a raportului său cu creația. [...] Cert, însă, e că Fellini ne vorbește despre muzică. Adică despre artă, despre creație, despre mijlocul de a*

*trece dincolo de efemer, de moarte, de banalitate. Ceea ce Fellini ne spune e că mediocritatea este insuportabilă. Căci, a limita anvergura filmului la dimensiunea sa analizabilă, logică, parabolică, nu înseamnă nimic.* «Prova d'orchestra» *este un strigăt sfîșietor, jumătate apel și jumătate stigmatizare; este, în orice caz, subteran, și un strigăt de speranță. Fiindcă Fellini, în ciuda contradicției dureroase și emoționante a ultimelor minute, nu a încetat nici o clipă să spere...*"

*Repetiție cu orchestra* se impune astfel ca un apolog exemplar prin polisemia lecturilor sugerate, deci prin bogăția de semnificații, dar și prin dialectica suplă a ideilor și, ca totdeauna, la Fellini, prin pulsația umană a întregului mecanism cinematografic pus în mișcare. Omenie, prin urmare, dar omenia cui, s-au întrebat și se mai întreabă unii, critici sau spectatori? Nu cumva a celor despre care vorbește — tot printr-un fel de apolog, mai palid, — Peter Lilienthal în *Es herrscht Ruhe im Land* (*Domnește liniștea în țară*, 1975), adică a *„micilor burghezi atinși în simțirea lor, și care numai după ce se trezesc, nedumeriți, în spatele gratiilor înțeleg ce este libertatea"?* De ce nu, de îndată ce și Fellini este un poet al micii burghezii? Pe care o depășește totuși, o cuprinde și o exprimă ironic, critic, deși cu o aproape afectuoasă comprehensiune, cu „burzuluită sa dulceață"?

Mi-ar plăcea să mă audă și să mă citească Aristarco, ca să constate cu cîtă onestitate îi aplic „lecția": în încheierea cronicii sale la *Zabriskie Point* al lui Antonioni, el afirma pe bună dreptate că „de data aceasta, nu lumea e cea care explodează, ci o lume". În ciuda puterii de dilatare polisemică a apologului, nu e corect, oare, din partea mea să afirm și eu că în *Prova d'orchestra* nu lumea e lovită de nebunie, ci o lume, aceea (interioară/exterioară) a lui Fellini, tocmai? Cam în jurul acestei judecăți se rotea și verdictul devenit familiar al juriului internațional al Festivalului de la Moscova, în 1963 cînd, am mai pomenit evenimentul, *8 1/2* a fost distins cu Marele Premiu:" *...un film excelent, care reflectă travaliul unui artist în dificila căutare a adevărului și în investigația lumii interioare a omului*" ! Care om?, putem redeschide, ca într-un canon pe mai multe voci, discuția: cel cu O mare? Nu, micul burghez Fellini. În același timp, marele poet Fellini. Și oricît de pertinent aș aplica distincția gramsciană între a admira și a stima, pe de o parte, și a iubi, pe de altă parte — veritabil criteriu pentru Aristarco (și pentru mine) — nu pot fi de acord, de data

aceasta cu profesorul de la Roma, care recunoaşte că *„îl admiră, şi încă foarte mult, pe Fellini... [dar] nu-l iubeşte, adică nu-l simte ca pe un autor al său"*. Pentru mine, deşi nu e chiar o „planetă", cum zice fostul ministru francez Lang, ci „numai" un „continent" — „continentul Fellini" — creatorul *Repetiţiei cu orchestra* este un autor pe care îi admir foarte mult şi îl iubesc, în aceeaşi măsură. Şi nu cred că săvîrşesc o eroare, una dintre erorile în care pot să cadă şi cei mai atenţi şi necruţători critici. Cel mult, e vorba de o slăbiciune. Omenească, a unui om oarecare, cum este, firesc, Omul, încă sălbatic după ce a fost maimuţă...

## „Croaziera"

Se cuvine să precizez, de la bun început, că n-am avut nici o ezitare în a-i oferi lui Fellini, în capitolul de faţă, compania a doi autori români, iar *Repetiţiei cu orchestra*, anturajul *Croazierei* şi al *Concursului*. O companie şi un anturaj estetic, vreau să spun, al valorii, dincolo de simpla condiţie a apologului, a „genului". E adevărat că nici Daneliuc, nici Piţa, nu au atins, încă, intensitatea felliniană a fotogramei, a fiecărei fotograme în parte — cu promiţătoare excepţii, fireşte —, în schimb desenul de ansamblu al construcţiei lor e, poate, mai original şi mai complex. Şi într-un caz şi în celelalte se afirmă, aş zice: cu necesitate, istoricitatea fanteziei artistului, adică legarea gîndirii şi voinţei artistice de „spiritul timpului", ca şi al „spaţiului" (*Geist des Raumes*). Era natural, cu alte cuvinte, ca o societate socialistă, ca a noastră, să ofere cineastului mai multe şi mai net caracterizate „situaţii" colective, de grup social, decît cea italiană contemporană; „tema" *Croazierei* e specifică, i se pot fixa analogii în Polonia, de pildă, într-un film ca *Jak zyc* (*Cum să trăim* sau *Reţete de viaţă*, 1977) al lui Marcel Lozinski, dar nu în ţările occidentale.

Orice critic, cred, de oriunde, ar recunoaşte imediat că Mircea Daneliuc — căutînd parabola, apologul — a dovedit ingeniozitate şi inventivitate suficiente în imaginarea *Croazierei* (iniţial, titlul era asemănător, dar mai „pionieresc": *Expediţia*), adică a ideii unei excursii-premiu, la scară naţională, propusă tinerilor distinşi nu numai la propriul loc de muncă, în aria nemijlocit profesională, ci şi prin performanţe în folosirea „timpului liber" — *hobby* sau

*loisir*, cum i se mai spune în alte părţi. Cu această simplă alegere, autorul a multiplicat identitatea personajelor (sau a dedublat-o), ele apărînd aproape imediat în ipostaze duble, — de muncitori profesionişti şi de muncitori amatori! — cărora li se va adăuga comportamentul diferenţiat în raport cu o experienţă inedită, pentru cei mai mulţi, aceea a „croazierei", tocmai. Tinerii muncitori şi tinerele muncitoare, pentru precizie, sînt cîştigători ai unor variate competiţii, de nivel republican, de la recitaluri de poezie la „mîinile de aur", de la orientarea turistică la artele plastice, şah etc. etc. Ca întotdeauna, în asemenea iniţiative organizate, tinerii nu sînt conduşi de tineri, mai exact, nu exclusiv de tineri (adică nu se autoadministrează): există un comandament, cu adulţi în fruntea lui, de unde ocazia — pe care autorul şi-o croieşte singur — de a se măsura distanţele şi apropierile dintre generaţii. Apoi, *„să nu uităm că printre noi se află şi fete, tovarăşi"*, cum aminteşte Proca, şeful (adult) al expediţiei, făcînd asistenţa să izbucnească în aplauze; *„Proca rîde şi el"* — adaugă autorul, în decupaj — şi iată că prin această simplă indicaţie se deliniază o altă componentă a discursului filmic, raportul dintre sexe.

Iniţial, la adunarea excursioniştilor în incinta unui liceu, al Calafatului, localitatea din care, a doua zi, urma să se dea „startul" croazierei în bărci, şalupe şi un remorcher (nava-amiral), pe Dunăre în jos, totul — organizare, atmosferă, relaţii umane — promite succesul deplin: *„Am o bănuială c-o să fie destul de bine"*, zice un participant, iar în jargonul său, „bănuiala" şi „destul de bine" înseamnă sigur şi foarte bine. Totuşi, la capătul celălalt, final, al croazierei, la Cernavoda, după aproape o săptămînă, climatul apare vecin cu dezamăgirea. De ce? Explicaţia *este* însuşi filmul, acţiunea şi semnificaţiile acestuia, dialectica sinuoasă ce îi leagă personajele. Zelosul, dar rutinierul Proca nu l-a citit, probabil, pe Lenin şi nu ştie că viaţa e mai „vicleană" şi mai imprevizibilă decît planificarea, fie ea şi perfectă. Ba chiar perfectă fiind, îi deranjează pe tineri, fiindcă avea dreptate Paul Valéry să scrie că *„tinereţii nu-i plac lucrurile desăvîrşite, deoarece ele îi lasă prea puţin de făcut în plus, ceea ce o supără sau o plictiseşte"*. Or, Proca e un adept al organizării integrale, totale, fără nici un spaţiu rezervat spontaneităţii, ocaziei întîmplătoare, uitînd şi că *„orele tînărului sînt mai lungi decît zilele bătrînului"*, cum ştia filosoful preferat al lui Eminescu. Binomul Proca—

Velicu (medicul expediției) — între aceștia croindu-și un făgaș și polemica organizator experimentat—intelectual descalificat, rezolvată printr-o aproximativă echivalare a entităților lor — dobîndește, pînă la urmă, o semnificație importantă: el, binomul, reprezintă *mediocritatea*. Ca la Fellini, în *Prova d'orchestra*, și în *Croaziera* ținta principală a ironiei este mediocritatea, care de la soții Proca și Velicu se întinde la respectivele lor consoarte, Lala și Viorica, în interminabilele lor taifasuri de moderne „femei savante", pe seama progresului științei și al tehnicii, motive actuale și astăzi, fără a uita că, în situații concrete, cum era de așteptat, ele, femeile demonstrează totuși un mai pertinent simț al realității, al proporțiilor exacte.

Mediocritatea nu înseamnă doar inteligență limitată sau, mai bine zis, inteligența limitată duce inevitabil la scurtcircuitarea simțului umorului, a cărei consecință directă e frica. Proca, deși în primele momente pare că înțelege mecanismul și rostul „ludic", să-mi fie iertată tautologia, al jocului „cu lingura", se sperie cînd acesta vine în atingere cu tabuuri social-politice, cu mass-mediile oficiale, cum ar fi o transmisiune TV, oricît de neutră, oricît de oarecare, și declanșează conflictul-scandal, care culminează în suspiciunea reciprocă (V e l i c u : *„Vrea să mă înfunde..."*; P r o c a :" *muhaiaua asta de Velicu mă toarnă la București...*"), cu fisiuni în lanț și pe terenul fidelității sau randamentului conjugal (*„Impotentule!"*, îi aruncă în față, la limită, Lala, soțului ei, care, la rîndul lui, i-o va plăti mai tîrziu: *„Te-am înșelat cu Valeria și cu Luminița Dumitrescu... Cu Valeria de trei ori și cu Luminița de patru ori...*"), dînd pe față o mentalitate primitivă, de amprentă oarecum rustică. Relațiile erotice sînt urmărite și în trio-ul Rela—Grig—Rodica, precum și în încercările, nostim ratate, de apropiere dintre Sanda și Vali, cel cu un singur rinichi, notîndu-se o ciudată evoluție „conformistă" a fetei (în raport cu „comandamentul"). Ca și în cazul adulților, și în acela al tinerilor, „educația sentimentală" apare destul de înapoiată, fenomen subliniat ulterior în *Pas în doi* al lui Dan Pița.

Un alt episod, înlesnit de însăși matca narativă aleasă de autor, îi permite acestuia, lui Daneliuc, să scoată în evidență, metaforic și cu ironie, încă o trăsătură a „activistului" Proca: venit „din popor", el și-a tăiat contactul cu „rădăcinile", atunci cînd vrea, din nou, „să fie popor", acesta din urmă, poporul, îl pune la punct, mediat, se în-

țelege. E vorba de scena marinarului care bea apă de și din Dunăre, fără să țină seama de avertismentele și reproșurile medicului Velicu; Proca a sesizat ocazia și-l exhortează demagogic pe intelectual: *„Ascultă, Velicule, ce-ți spun eu: poporul nu-i prost! Astea sînt, cum să zic, formele cele mai elementare ale unei civilizații care se transmite din generație în generație. Aștia au trăit aici și au băut din Dunărea asta încă de pe vremea geto-dacilor, sau poate mai înainte!...“* Apoi, ostentativ, demonstrativ, Proca bea o cană de apă din găleata scufundată în fluviu, gest care-i va aduce o „pîntecariță“ cumplită, sursă fizio-patologică a degradării, de sus în jos, a climatului general...

Originalitatea apologului lui Daneliuc e plătită, față de aceea a lui Fellini, de o mai limitată, dacă se poate spune așa, centralitate. Muzica (orchestrei) poate, într-adevăr, să acopere — metonimic — toată societatea; o „croazieră“, mai puțin. Și totuși, o parte din viața noastră a tuturor, un strat al ei, un snop de aspecte, pot fi citite și în *Croaziera*: în speță, o parte din inerțiile, din rutina, din zestrea anacronică a prejudecăților care își mai pot face cuib în mentalitatea noastră — în contrast cu aspirațiile cele mai înalte —, răzbat de la prima lectură a *Croazierei* și-i constituie mesajul constructiv, pe fondul unui climat fundamental optimist. Pînă la urmă, cu sau fără Proca, e agreabil și vesel să plutești în jos pe Dunăre. Iar ceva din cuvîntarea finală, de rămas bun, a șefului expediției, dincolo de șabloane își conservă credibilitatea: *„Ne vom întoarce la casele noastre cu o amintire, cred, plăcută pentru mulți dintre dumneavoastră, dar și mai bogați sufletește, pentru că am mai învățat cîte ceva pe unde am umblat, ne-am fortificat...“* Sîmburele acestei declarații e nescornit. Pentru că ideea, direcția ideii, e pozitivă. Astfel, apologul funcționează aproape fără zbîrcituri: fundamental, societatea socialistă este, ea însăși o rezolvare pozitivă (și necesară) a unei etape de dezvoltare istorică, rămînînd să i se corecteze eventualele deflexiuni și să i se arunce peste bord orice anacronism (prejudecăți, eresuri, moravuri și năravuri ale altor ere, inclusiv aceea a cavernelor). Dar, mai ales, apologul lui Daneliuc ne invită la respingerea mediocrității vieții, pentru că aceasta e egală cu lașitatea, comoditatea, cu regresiunea, pe scurt, cu tot ce se împotrivește unui spirit revoluționar, progresist.

## „Concurs"

Făgaşul a fost adîncit: de la *Croaziera*, ca „river-movie", film al drumului de apă, s-a ajuns la *Concurs*, ca „road-movie" sau, mai precis, ca „ground-movie", film al drumului de uscat sau al spaţiului terestru. Autorii acestor filme, poate cei mai importanţi cineaşti români ai anilor '80 „s-au pîndit" parcă unul pe altul şi, din fericire pentru cinematograful naţional, s-au stimulat reciproc. Cunosc bine asemenea situaţii şi am descris una dintre cele mai semnificative în „Secolul 20", evocînd o vizită, în 1947, la poetul Giuseppe Ungaretti acasă, la Roma, care poet supraveghea de la distanţă „mişcările" celuilalt „mare" al liricii italiene contemporane, Eugenio Montale: *„Ce mai face poetul?"*, l-a întrebat, curios şi oarecum neliniştit, Ungaretti pe Silvio Guarnieri, care mi-a mijlocit vizita şi care îl văzuse de curînd pe Montale, la Milano. Piţa şi Daneliuc, sînt, pentru mine, Ungaretti şi Montale ai cinematografului nostru, se urmăresc şi se cîntăresc în palmă unul pe altul, iar cine doreşte termeni autohtoni de comparaţie e servit prompt prin „binoamele": Silvestri—Georgescu (amintit şi aici), în muzică, sau Doinaş—Nichita Stănescu, în poezie, Preda—Barbu, în proza noastră reprezentativă.

Dar pentru a discuta cu profit (spiritual) despre *Concurs* după *Croaziera* — filme apărute la distanţă de un an — se cade să introduc un fel de ic între ele, de fapt un al treilea film, neromânesc, care le precede şi, reflex al unor stări analoge, le anticipează şi le sugerează, fără a le egala în valoare: e vorba de *Jak zyc* — tradus de organizatorii festivalului de la Gdansk, ediţia 1981, prin *How to live (Cum să trăim?)* — al polonezului Marcel Lozinski, terminat în 1977, dar prezentat pentru prima oară la festivalul înainte amintit. Avem în faţă un tipic caz de *paralelism* (iar nu de influenţă: categorii consacrate în comparatismul literar): realităţi şi organizări analoge ale realităţii duc, inevitabil, la reflectări estetice analoge. În *Cum să trăim?*, Lozinski aşază în centrul naraţiunii sale o tabără de tinere perechi merituoase (soţ şi soţie, eventual cu copii) cărora li se oferă posibilitatea de a-şi petrece vacanţa (de vară) în mod plăcut, dar, mai ales, util, fiindcă în tabără se învaţă, prin cursuri sistematice, cu un punctaj adiţional şi premii finale, acordate de un juriu special: cum să se

comporte o tînără pereche în vizită la o altă pereche; cum să se orienteze în teren *(Concurs!)*; cum să vîslească pe lac *(Croaziera!)*; cum să danseze la o petrecere tovărăşească; pînă şi copiii, odraslele mai mult ori mai puţin reuşite, sînt puse să concureze, cu ce altceva?, cu recitări gen „Căţeluş cu părul creţ...". Se înţelege de la sine, şi în filmul lui Lozinski există un miez pozitiv: ridicolă, în schimb, apare pretenţia — fenomenul e mai izbitor decît în *Croaziera* — de a educa „tineri noi" prin mentalitatea şi cu gustul, cu metodele unor „adulţi vechi": cei care „predau" lecţiile sînt mic-burghezi veleitari şi anacronici! Cu toată onestitatea, însă, dacă apologul polonez conţine mai multă ironie şi deriziune, el rămîne în urma apologurilor autorilor noştri ca operă de poezie. În *Jak zyc* există un întreg episod rezervat — ca unul dintre componentele unei educaţii complexe — orientării în teren: or, *Concurs* e, în întregime, sprijinit pe o competiţie de acest fel, patronată de un juriu pe măsură, iniţiativa fiind de data aceasta, nu utecistă, ci sindicală.

Ideea de bază a lui Dan Piţa e mai simplă decît aceea a lui Daneliuc sau a lui Lozinski, apropiindu-se, mai degrabă de aceea a lui Fellini, dar păstrîndu-şi, bineînţeles, originalitatea, extinsă şi la organizarea stilistică. Piţa subliniază, de la bun început, caracterul de „fabulă" al operei sale — atît în înţelesul latin de povestire, de basm chiar, cît şi în cel germanic de *Lehrstück*, drag lui Brecht — şi ne introduce într-o „zonă" despărţită de realitatea curentă printr-o poartă de fier forjat, o irealitate deci în care eroii intră însoţiţi de o ceaţă albă: cu loialitate, spectatorul e avertizat, astfel, că va asista la un spectacol al fanteziei chemate să condenseze viaţa într-o inedită sinteză „imaginară" de fenomene şi esenţe...

... Totul, la Piţa, pleacă de la o mare pasiune pe care, astăzi, am numi-o cu uşurinţă *ecologică*: pădurea, pasiune care a constituit, încă de la filmul de diplomă al regizorului, *Viaţa în roz*, pîrghia unei atente şi aproape sistematice investigaţii. Pentru Piţa, pădurea nu e doar un „univers" ca în cazul atîtor altor artişti, ci de-a dreptul „Universul", lumea însăşi, evident la scară simbolică. Iar ceea ce la Fellini era muzica, la Daneliuc — Dunărea, la Lozinski — — o tabără de vară, la Piţa este Pădurea (sau, pentru amatorii de nuanţe, chiar Codrul), cu colorata sa mitologie populară şi cultă: „împărat slăvit e codrul", Măria Sa

Codrul, dar fascinaţia trece dincoace de tradiţie, se laicizează, „consumistic", ca în *O duminică de familie*, filmul cehoslovacului Jaroslav Papousek, cu ţipătul uman prin care se cere ajutor, rămas nelămurit la Praga, dar care, în filmul lui Piţa îşi dezvăluie sursa tragică.

„Punctul arhimedic" găsit de Piţa — acela al Pădurii, de-a dreptul un „punct de rouă", cum precizează însăşi ştiinţa fizicii — oferă un avantaj, o grosime de înţelesuri în plus, pe care celelalte opere amintite nu o au: raportul omului (contemporan) nu doar cu societatea, ci şi cu natura. Daneliuc, în episodul apei de Dunăre băută de protagonistul *Croazierei*, atinge acest raport şi îl exploatează cu benignă ironie, dar nu pătrunde în desişul semnificaţiilor sale. *Concurs*, în schimb, cuprinde — aş zice, programatic — şi o asemenea dimensiune, văzută nu idilic, nu sentimental, ci ca spaţiu de confruntare a oamenilor „avansaţi" de azi cu propria lor obîrşie. E un examen pe care aceşti oameni nu-l trec în *Concurs* — poate cu o singură excepţie, aceea a tînărului nicicînd şi nicidecum identificat altminteri şi dincolo de spontana, generica, poreclă de Puştiul. El, Puştiul, în universul filmului lui Piţa — unde societatea e liber silită să „coboare" în natură, să se măsoare cu ea — e singura fiinţă care aparţine şi societăţii, şi naturii, deopotrivă. Tînăr fiind, Puştiul e proiecţia „modelului" uman al Viitorului (utopic?). Încă din prima secvenţă, Puştiul poartă aceste însemne, încadrat în farmecul pădurii atît de puternic resimţit de autor (citez dintr-o primă versiune de decupaj al scenariului): „*Autobuzul* [care transportă una dintre echipele participante la concursul de orientare în teren] *a depăşit de mult barierele oraşului, apucînd acum pe şoseaua ce duce spre o pădure seculară şi deosebit de umbroasă. Văzut prin parbriz, drumul prin pădure ne dă senzaţia de nou, de necunoscut. De fapt, după fiecare cotitură sîntem în faţa unui alt peisaj: descoperim colţuri ferite, pajişti luminoase, tufe misterioase, arbuşti înfloriţi, poteci nebătute, pîraie şi eleştee, păsări şi mici sălbăticiuni ce fug dinaintea maşinii. Un loc ca în basme... La un moment dat, în faţa autobuzului vedem rulînd, într-o atitudine de plimbare, un tînăr, pe o bicicletă de damă. Acesta pare familiarizat cu peisajul şi mai ales cu micile animale, fluieră şi scoate sunete în limbajul păsărilor...*"

O întîmplare — scontat adulterină — va face ca Puştiul să intre în echipa alcătuită, în ansamblu, din adulţi, condusă

de un anume Bărbulescu, practic o secție administrativă de funcționari ce se ia la întrecere sportivă — orientare în teren — cu alte două, din aceeași întreprindere. Firește, tocmai tînărul nostru — nu i se cunoaște numele — este cel care va desface toate nodurile traseului de concurs și îi va scoate pe „bătrîni" din toate impasurile (dez)orientării. Cu naturalețe e introdus, astfel, și adăugat problematicii generale, și raportul dintre generații. Cu o neprefăcută, vădită luare de poziție în favoarea tinereții și a tineretului: o constantă a operei lui Pița — de la *Nunta de piatră* și mai ales de la *Filip cel bun* pînă la *Pas în doi* — rezidă tocmai în ceea ce eu însumi am numit „în căutarea purității", a unei purități pe care leaturile vechi au pierdut-o cu timpul, și pe care o recuperează generos tinerii. Spre deosebire de Filip (1975), Puștiul din 1982 nu mai pune întrebări (cruciale): el *face* de-a dreptul, intervine practic, nestingherit de iritarea invidioasă a celorlalți (îl găsește pe Mitică, dispărut într-o neașteptată depresiune; stabilește mereu direcția justă de marș; îi ajută pe toți să sară peste șanțuri largi; duce greul rucsacului cu efecte și merinde; drege glezne luxate etc.). Excelentă „lecție" a *Concursului*, care în felul acesta întregește firesc și omogen triada *pasiune/ironie-fantezie-utopie* (care atît de eficace o dublează pe cea lukácsiană: singular-particular-general).

Dan Pița s-a izbit și el, ca orice artist, ca orice om, și de aspectele colțuroase ale vieții, ale realității: acestea își găsesc reflexul în comportamentul — individual și colectiv — al echipei, pe traseul ei, care din sportiv, „agonic", devine moral și chiar ideologic; în același timp, însă, Pița e unul dintre puținii creatori — și nu numai în cinematograf — capabili să recupereze, în însăși structura și țesătura operei, elanurile prime, ingenuitatea imaculată a începuturilor (cea la care ține atît de mult Guarnieri, ca la zodia adevăratei noastre omenii, a fiecăruia dintre noi). Mai precis, recuperează toate acestea în figura tînărului — singura rămasă anonimă (deci emblematică) prin însăși voința autorului: Puștiul e invitat de cîteva ori să se prezinte dar numele i se volatilizează nedeslușit. Astfel, tînărul muncitor devine Tînărul, cu majusculă, adică toți tinerii. Iar raportul generațional înclină aproape cu totul în favoarea lui, ca într-un simultan joc de șah al unui june campion cu zece diverși modești parteneri...

Ceea ce apare, cred, ca un paradox în filmul lui Pița e că Puștiul, deși reprezintă generația „electronică" și „computerizată", e cel mai puțin alienat de civilizația modernă și cel mai ecologicește nepoluat, cel mai apropiat de natură — un „verde", i-ar spune vestgermanii și italienii —, care se simte la largul lui în pădure, ca la el acasă. Așa cum se mai întîmplă în amintitul *O duminică în familie*, și în *Concurs* natura întinde capcane: nu chiar ale ei înseși, căci misterele firii sînt — tautologic — firești neavînd nimic din urzeala unor minți umane nefaste, care se ascund la umbra ei; și în *Concurs* se aude, la un moment dat, o voce de femeie strigînd după ajutor. Cineva singur e încolțit și cere să fie salvat. Pentru „marele vertebrat", cum ar spune Arghezi, întreaga situație își schimbă registrul, căzînd într-o ambiguitate care o scoate de pe tărîmul newtonienei „realități absolute a spațiului și a timpului". Lanțul, de data aceasta funest, al slăbiciunilor sporește continuu, ocupînd o întreagă secvență, pe care o reproduc și pentru a ilustra una dintre caracteristicile „faze scrise" ale filmului lui Pița:

„6. ALT LOC ÎN PĂDURE — EXTERIOR. ZI

Sintem într-un loc din pădure cu copaci mai rari, printre care vedem un cortegiu nupțial, trecînd la o oarecare distanță de grupul nostru (mire, mireasă, preot, naș, nașă, nuntași etc.). La un moment dat, ca prin minune, încep toți să alerge prin pădure, de parcă ar întîrzia la o întîlnire foarte importantă. După ce a contemplat «cortegiul», grupul nostru își reia înaintarea prin hățișuri, cu oarecare încetineală. În față, Bărbulescu culege sfaturi și leacuri băbești de la Aristide. Lavinia și Panait înaintează tăcuți, unul după altul. Tînărul duce rucsacul, pare mulțumit că e în mijlocul naturii. Zîmbește spre crestele copacilor, înțelegînd parcă trilul păsărelelor. Din cînd în cînd, o ajută pe Tatiana să depășească momentele mai grele. Se poartă ca un cavaler. Sandu și Vasile discută despre traseul ce urmează. Fac planuri. Lui Mitică îi este o sete de moarte.

ARISTIDE: *Boala asta nu se tratează decît cu infuzii și cu alifie din planta asta* (arată ceva), *nu o iei cu nici un alt medicament. Există unul la Lugoj, care știe să le prepare, dar nu se mai bagă, cică lucrează acum să descopere leacul cancerului.*

SANDU: *Cancerul n-are leac. Știu eu pe unul care...*

MITICĂ: *Stați! Eu cred că am greșit drumul. Trebuia să găsim pînă acum apă, un pîrîiaș, ceva, o fîntînă, un izvor, orice, dar apă.*

TATIANA: *Ia, domnule, apă din rucsac.*

VASILE: *Nu. Apa trebuie repartizată la toată lumea. Și mie mi-e sete și tot nu beau, să rabde și el.*

TATIANA: *Ia și dumneata și bea, doar n-o să moară omul de sete.*

VASILE: *Nu despre asta e vorba, ci de disciplină. Dacă toată lumea face ce vrea, unde ajungem?*

MITICĂ: *Stați puțin! Ați auzit? Parcă a țipat cineva. Țipă cineva după ajutor!*

TATIANA: *Ei, poftim, dați-i, domnule, să bea apă; nu-l vedeți, a început s-o ia razna. Poate mai dă în boala copiilor, aici în pădure. Puștiule, vino cu rucsacul aici. Dă-i sticla lui nea Mitică.*

Puștiul se execută, îi întinde sticla cu apă.

VASILE: *Nu! Nu se admit abateri de la regulament. Instrucțiunile prevăd să bem apă din proviziile noastre după șaizeci de minute de mers. Mai avem treizeci de minute. Șefule* (lui Bărbulescu), *te rog, explică-le și dumneata, nu mă lăsa numai pe mine, să se zică că numai eu așa și pe dincolo...*

În clipa aia, mai mulți întorc capul. Au auzit clar un țipăt de femeie strigînd: «*Ajutor! Ajutor!*» Pauză lungă.

TATIANA: *Chiar a strigat cineva.*

Toți s-au oprit, să asculte. Privesc pădurea cu copacii ei umbroși, enigmatici. E mai întuneric aici; ochii lor caută să distingă ceva în desiș. Chipurile lor au căpătat o expresie de îngrijorare. Așa ceva nu au mai trăit.

VASILE: *E o glumă* (dar nici el nu e convins de ce spune). *Rîde cineva de noi.*

MITICĂ: *Fii serios, ce glumă e asta?*

Se aude din nou țipătul, clar și foarte aproape... Vasile și Sandu pornesc în direcția din care li s-a părut că a venit țipătul. Ceilalți se țin după ei. Bărbulescu, mai precaut, le spune:

BĂRBULESCU: *Nu vă depărtați, stați în grup. Nu vă risipiți. Terenul e periculos, să nu cădeți. Nu vă depărtați, stați în grup.*

Comenzile sînt inutile, deoarece toți aleargă, ca o cireadă de colo-colo, fără să se depărteze unul de celălalt. Sînt parcă legați între ei cu funii groase. Băiatul lasă rucsacul lîngă un trunchi de copac doborît și se îndreaptă într-o altă direcție decît ceilalți. Atunci, toți îl urmează, dar țipătul se aude dintr-o altă direcție, oprindu-i pe loc. Pornesc în altă direcție, apoi alta, pînă nu se mai aud țipetele.

VASILE: *Cineva se distrează pe socoteala noastră. V-am mai spus că e o glumă. Poate sînt ăia din echipa lui Fănică.*

ARISTIDE: *Ăia nu au nici o femeie în echipă. Și pe urmă, nu cred că le arde de glumă acum, în timpul concursului. Îi știu eu, sînt oameni serioși, nu fac glume proaste.*

MITICĂ: *S-au întîmplat unele cazuri de viol. Pare o femeie tînără, poate să fie o colegă de-a noastră. Propun să căutăm. Nu poate să fie departe.*

TATIANA: *Dumneata numai viol visezi, ești obsedat, domnule Mitică. Poate așa e traseul, cu țipete. Hai să căutăm.*

BĂRBULESCU: *De ce să căutăm noi, e treaba altora. Noi avem concurs, să caute miliția.*

SANDU: *Ce să facă miliția, aici, de unde să știe miliția cînd se întîmplă așa ceva. E bine să ne lămurim noi și dacă e ceva să anunțăm miliția.*

VASILE: *Ce amestec avem noi în treaba asta? Noi avem sarcina să găsim traseul de concurs și nimic altceva: nici o abatere. Miliția trebuie să fie vigilentă.*

PANAIT: *Mai lasă, domnule, miliția în pace. Tot timpul, miliția în sus, miliția în jos. Las-o să-și facă datoria.*

ARISTIDE: *Dar poate fi vorba de viața unui om, poate e un accident, sau cineva care speră în ajutorul nostru. Poate a căzut într-o prăpastie sau a atacat-o cineva. În pădure se pot întîmpla multe.*

VASILE: *Tocmai d-aia, propun să nu ne amestecăm și să ne vedem de drumul nostru, pentru că în pădure s-au văzut multe.*

BĂRBULESCU: *Unde e rucsacul?* (caută cu ochii de jur-împrejur).

TATIANA (răspunde de la cîteva zeci de metri, lîngă copacul căzut): *Aici.* (A deschis apa și bea cu sorbituri mari).

Toți s-au adunat în jurul copacului doborît. Tatiana, după ce a băut, îi întinde sticla lui Mitică.

TATIANA: *Ține și bea.*

MITICĂ: *Nu mai mi-e sete. Mulțumesc, dragă Tatiana, ești foarte inimoasă, dar mi-a trecut.*

Tatiana îl privește descumpănită, ridică din umeri, apoi scoate din rucsac pungile și pachetele de mîncare.

VASILE: *E interzis să mîncăm înainte de o sută douăzeci de minute! Îți arăt regulamentul.*

SANDU: *Mai termină cu regulamentul și cu interzisul. Mai bine să căutăm femeia.*

BĂRBULESCU: *Eu zic să anunțăm miliția* (apoi, parcă îi e frică de ce a zis). *Dacă întîlnim vreun milițian în drum, îi spunem.*

ARISTIDE: *Păi, unde e miliție în pădure? Numai în oraș. Trebuie să ne întoarcem la luminiș, să le spunem organizatorilor, să anunțe ei miliția.*

MITICĂ: *Să dăm un telefon, poate găsim la șantier.*

VASILE: *Și dacă e un banc, o glumă? Dacă a rîs cineva de noi, ce le spui milițienilor? Uite că nu mai țipă nimeni, vi s-a părut.*

BĂRBULESCU: *Cine să rîdă de noi?*

VASILE: *Cine? Niște necunoscuți, sau cineva care e trimis de la centru de către organizatori, să ne deruteze. Doar ni s-a spus că traseul e dificil și că vom avea tot felul de probleme neprevăzute.*

MITICĂ: *Dar nu ne-a spus că o să țipe cineva după ajutor. Iar dacă sînt accidente, ne-a spus să dăm primul ajutor. Nu-i așa? Poate e vorba de un accident!*

VASILE: *Accidente în echipă, nu în afara echipei.*

SANDU: *Regulamentul nu specifică, îl cunosc și eu.*

TATIANA: *Eu nu mai pot să merg, nu mai am putere, rămîn aici sau mă întorc.*

ARISTIDE: *Am putea să gustăm ceva?*

BĂRBULESCU: *Dar ăia doi, unde sînt?*

MITICĂ: *Care ăia doi?*

BĂRBULESCU: *Panait și Lavinia.*

Într-adevăr, cei doi lipsesc din grup. Toți se uită împrejur.

TATIANA: *Treaba lor. Eu vreau să mănînc.*

SANDU: *Bravo lor, ăștia știu să trăiască. Hai noroc!* (bea o gură din sticla lui de apă minerală).

Și, fără să mai aștepte încuviințarea celorlalți, deschide pachetele cu mîncare și începe să înfulece. Se mai apropie de rucsacul cu mîncare

Aristide și Bărbulescu. Apoi, toți se apucă să mănînce. Mitică refuză să bea. Undeva, după o tufă, Panait și Lavinia stau îmbrățișați. Panait o mîngîie cu mîinile lui mari. Femeia respiră greu. S-a încolăcit cu mîinile de gîtul bărbatului. Se sărută. Lavinia se lasă să lunece jos, spre rădăcina copacului. Se aud trosnituri de crengi uscate, gîfîituri, icneli. Parcă țipătul se aude din nou. La copacul doborît e liniște.

ARISTIDE: *Poate e vorba de o crimă.*

BĂRBULESCU: *Crimă, la noi? Hai să fim serioși!*

MITICĂ: *Da' de ce crezi că țipă așa o femeie. Crimă sau viol.*

SANDU: *Sau poate a bătut-o cineva.*

VASILE: *Să nu ne pripim și să tragem prea repede concluzii.* (către Bărbulescu) *Șefule, ce facem? Pornim sau rămînem pe loc? Să știi că sîntem în întîrziere.*

BĂRBULESCU: *Ce e cu ăia doi?*

SANDU: *Sînt pe aici pe undeva. Vin ei, poate culeg mătrăgună.*

Locul unde s-au oprit cei doi. Lavinia și Panait se tăvălesc prin iarbă. Bărbatul încearcă să-i desfacă treningul femeii, în timp ce aceasta îl sărută cu frenezie pe frunte, pe ochi. Lavinia simte ceva în apropierea lor, tresare și privește în lături. De ei se apropie, într-adevăr, cineva. Un grup de zece-doisprezece oameni. La prima vedere ai crede că sînt colegii de echipă, sau cealaltă echipă din concurs, dar văzuți mai de aproape, sînt un grup de bărbați, care poartă halate albe; doi dintre ei poartă pușcă de vînătoare — probabil pădurari —, iar ceilalți țin în mînă niște bîte, cu care lovesc și răscolesc tufele din jurul copacilor. Zgomotul pe care îl fac devine din ce în ce mai insistent.

Puștiul a mai făcut o roată prin împrejurimi. Vine lîngă ceilalți.

PUȘTIUL: *Trebuie să fie prin apropiere.*

BĂRBULESCU: *Cine?* (crede că se referă la cei doi).

PUȘTIUL: *Femeia care a țipat.*

VASILE: *Ia mai termină, domnule, cu prostiile. N-a țipat nici o femeie, ți s-a părut.*

SANDU: *Ce, ai înnebunit? Cum i s-a părut? Ce, la toți ni s-a părut?*

VASILE: *N-a țipat nimeni. Vi s-a părut la toți. Halucinații auditive, un fel de fata-morgana. Se întîmplă în astfel de împrejurări, oboseala... Mitică v-a băgat în cap toate prostiile astea.*

MITICĂ: *Ce te legi de mine, ce ți-am făcut eu, de te legi de mine? Mie mi-e sete, atîta tot.*

VASILE: *Lasă că tu le-ai băgat toate astea în cap. «Fata-morgana», știu și eu ce-s alea halucinații.*

ARISTIDE: *Hai, domnule, termină cu fleacurile. Sîntem oameni în toată firea, cum poți să ne convingi cu tîmpenii din astea. Mai bine spune că vrei să raportezi că totul a decurs normal... Că nu s-a întîmplat nimic. «Nimic nou pe frontul de vest» etc. etc. Adică, să scapi fără să faci un proces-verbal în detaliu.*

VASILE: *Păi ce, eu trebuie să-l fac? Șeful să-l facă.*

Tînărul vine lîngă Mitică și-i face semn să-l urmeze. Mitică se execută și ajunge lîngă tînărul nostru.

MITICĂ: *Ce-i?*

PUȘTIUL (îi arată ceva într-un tufiș): *Nu vedeți?*

MITICĂ (sincer): *Nu.*

SANDU (care s-a ținut după ei): *Ce să vadă?*

PUȘTIUL: *E un izvor aici.*

MITICĂ: *Un izvor?! Unde, nu văd.*

PUȘTIUL: *Aici, la picioarele dumneavoastră...*

Mitică se uită în jos, cu atenție: nu vede nimic. I se pare că tînărul face bancuri, îi arată că n-are obraz. Tînărul îl oprește, îi face semn să se aplece. Mitică se mai uită odată; e clar că tînărul nu face bancuri. De-abia acum Mitică observă șuvoiul de apă, acoperit de iarbă și de mușchi, ce se scurge lin printre rădăcinile copacilor. Mitică se apleacă, surîde mulțumit. Ia apă în căușul mîinilor și o aruncă peste față, stropindu-se peste ochi de cîteva ori, răcorindu-se, apoi soarbe cu nesaț; se bucură ca un copil.

SANDU: *Cum e?*

MITICĂ: *Bună, bună, da' putin sărată.*

Vasile a venit și el la fața locului, se apleacă să cerceteze izvorul, spune:

VASILE: *Miroase a sulf. Dacă e otrăvitoare?*

PUȘTIUL (zîmbește): *Încă nu s-a văzut apă de izvor otrăvitoare. Puteți să beți fără grijă.*

Demonstrativ, Puștiul se apleacă și bea din căușul palmei. În clipa aia, se văd venind cei 10—12 din grupul de hăitași. În urma lor se zăresc Panait și Lavinia. Trec pe lîngă echipa adunată în jurul trunchiului. Imaginea grupului de hăitași are ceva ireal; dacă n-ar fi și cei doi, pe care cei din echipă să-i recunoască, cei din echipă ar crede că visează; Panait și Lavinia se alătură grupului, în timp ce hăitașii își continuă drumul, făcîndu-se nevăzuți în desișul pădurii.

BĂRBULESCU (către cei doi): *Cine-s ăștia?*

PANAIT: *Niște oameni din satul vecin.*

VASILE: *Și ce vor?*

PANAIT: *Caută un cîine turbat, care a fugit azi-noapte din sat, după ce a mușcat un copil și o bătrînă.*

PUȘTIUL: *De țipete le-ați spus?*

PANAIT: *Da. Ei zic că n-au auzit nimic.*

VASILE (triumfător): *Ei, vedeți că nu a fost nici un țipăt?!*

MITICĂ (fără să-l ia în seamă pe Vasile): *Poate că femeia s-a speriat de cîine. Sau, probabil, că a mușcat-o.*

LAVINIA: *Dacă o găsesc, e salvată. I se fac injecții în burtă și scapă. Și eu am făcut.*

SANDU: *Nu e vorba de cîine aici. El nu are nici un amestec cu țipătul. E altceva la mijloc, ce vă faceți că nu pricepeți?*

BĂRBULESCU: *Hai să mergem. Nu-i treaba noastră: cîine, țipete, viol, turbare. Nu e treaba noastră. Noi avem alte sarcini. Hai la drum!*

Vasile vine spre Bărbulescu, se furișează pe lîngă ceilalți și-i spune ceva la ureche.

BĂRBULESCU: *Ce?*

VASILE: *Mi-a dispărut busola.*

BĂRBULESCU: *Cum a dispărut?*

VASILE: *Păi, cu țipetele astea. O fi căzut pe undeva.*
SANDU: *Parcă spuneai că n-a țipat nimeni.*
VASILE: *Ce te amesteci? Nu-i treaba dumitale!*
MITICĂ: *Acum nu mai știm cum să ieșim de aici. Am pierdut urma.*
Echipa este grupată în jurul lui Bărbulescu. Acesta ezită puțin, apoi, cu gravitatea unui comandant de oști, decide.
BĂRBULESCU: *Pe aici.*
Și toată lumea se pune în mișcare, urmîndu-l pe Bărbulescu. La început, mai puțin convinși, iar apoi nemaiavînd încotro, merg în direcția propusă de Bărbulescu. Dar după un timp se opresc puțin, apoi pornesc în altă direcție; iar se opresc și apucă în altă direcție. Tot așa de cîteva ori, pînă găsesc un alt post de control unde se ștampilează foile de concurs."

Secvența transcrisă e reprezentativă pentru întregul film, ca și pentru stilul lui Pița. De pildă, cred că nu a scăpat cititorului ceea ce s-ar putea numi „paginația" caracteristică a autorului nostru. Atît deschiderea, cît și închiderea secvenței au cîte o „cortină" sau o „copertă": cele două alaiuri, al nunții și al hăitașilor. Ele corespund, în stilistica filmului mut, deschiderii, respectiv închiderii de diafragmă, procedeu rar folosit astăzi, preferîndu-se soluții mai organic împletite cu înseși sarcinile narative și dramatice, cărora le augmentează intensitatea. Desigur, focarul moral și psihologic al seriei de cadre evocate stă în enigma femeii care a cerut ajutor: deocamdată, aceasta îi oferă lui Pița ocazia să critice mentalitatea birocratică a celor ce se ascund în spatele hîrtiilor, contrastantă îndeosebi cu o natură încă nepervertită. Enigma, însă, va fi dezlegată în final de Puștiul, și revelația se va dovedi atroce. Dimpotrivă, benignă e privirea aruncată asupra personajelor, chiar și asupra „șefilor" grupului, ai echipei în concurs, cei care își pierd busola, la propriu și la figurat: momentul, în filmul finit, e hrănit cu imagini de o savuroasă ironie, fără să fie unicul; deliberarea juriului în vederea acordării premiilor e la fel de bogată în umorism (ideea de concurs, de întrecere, intră în conflict cu ideea juriului despre democrație și egalitate: astfel, vor fi premiate toate echipele).

De altfel, nici *Croaziera*, nici *Concurs*, nu ajung la sarcasm, atitudine negată de însăși tradiția culturii naționale. Literatura l-a dat pe Caragiale, iar artele plastice nu au dat un Goya și nici un Grosz, ci pe Jiquidi și Mihai Stănescu. Cu permisiunea lui Călinescu, dar și a lui Edgar Papu, mi-aș îngădui să afirm — calchiindu-l pe Renzo

Renzi din paginile în care-l definește pe Fellini ca pe un „păgîn-turc-catolic" — că și Caragiale, iar pe urmele lui, Daneliuc și Pița, ar putea fi socotiți niște „păgîni" (daco-romani, traci)-turci (fanarioți)-„pravoslavnici", un amalgam cu efecte similare celui fellinian. Și tot ca la Fellini, „punctul arhimedic" al cineaștilor români se situează deasupra „istoriei", mai precis deasupra „existențialului", lucru normal pentru apologuri, care apelează, prin definiție, la metaforă, la epifanie. În sfîrșit, Pița și Daneliuc, filmele lor, pun în lumină o anume eleganță latină și tot o latină absență de isteric sau de patologic latentă (care apar în apologurile unor cineaști de pe alte meleaguri). În ambele filme românești palpită inimi ale poeziei, ale unei poezii care, ca în poemele ariostești, topește lirismul în epic (și dramatic), inclusiv „naturalistele" dezvăluiri de viață cotidiană.

Opresc aici aceste mijiri de comparatism — pe care îl anunțasem parcă mai substanțial în listele inițiale, în selecțiile operate în 1984 — fiindcă, între timp, spectrul cromatic a fost știrbit în varietate. Am cîștigat, în schimb, altceva, poate mai prețios: faptul de a fi alăturat lui Fellini, pe picior de echivalență expresivă, doi cineaști români în floarea vîrstei, de o indiscutabilă valoare, avînd amîndoi în comun cu maestrul italian, cel puțin pasiunea și voluptatea de a face *artă* în film... Dar nu numai atît. Am putea observa că, în multe apologuri, ironia e vecină cu satira (socială, de moravuri), ba chiar îi adoptă uneori vestimentația și gesticulația: acesta e și cazul celor trecute în revistă aici. Și Fellini, pe de o parte, și Pița sau Daneliuc, pe de altă parte, surîd și iau în zeflemea limitele (istorice?) ale semenilor, dar rîsul lor nu trece niciodată în sarcasm, în dispreț, în batjocură, oricît de drastic ar hohoti. Pentru că — în rînd cu Visconti, atunci cînd îl citează pe Gramsci — pentru ei, pesimismul nu e niciunde al voinței, ci numai al inteligenței, firesc frecventată de întrebări și îndoieli. *„Singurul entuziasm justificabil* — afirma pe bună dreptate Gramsci — *e acela care însoțește voința inteligentă, vrednicia inteligentă, bogăția inventivă în inițiative concrete, care schimbă realitatea existentă"*. Or, în diapazonul acestor solfegieri, autorii noștri vorbesc despre realitatea și spiritul timpului lor fără complezență, cu o „voință inteligentă", dar și cu dragoste sau, cel puțin, cu simpatie. Nu încape nici o îndoială că atît italianul,

cît și cei doi români își iubesc fantasmele propriei inventivități concrete, chiar dacă le ceartă vehement în public, demonstrînd, în același timp, că *„umorul nu e un dar al spiritului, ci un dar al inimii"*, cum era de părere Ludwig Börne. Și tocmai această fundamentală stare de intropatie le înlesnește cineaștilor despre care vorbim intrarea în armonie cu viața, cu societatea, le definește „con-formismul", în sens pozitiv, drept socialitate, drept *„conduita rațională cea mai utilă, mai liberă, întrucît ascultă de necesitate"*. Așa trebuie să se învedereze raportul de interpretare a operelor luate aici în examen: *Repetiție cu orchestra*, *Croaziera*, *Concurs*. Cu singura condiție, cerută și de Pasolini, ca publicul să fie așa cum *„trebuie să fie"* — adică să înțeleagă, să participe, să iubească, adică să se simtă „egalul", contraponderea echilibratoare, a creatorului. Părerea mea e că apologurile în cauză contribuie la o asemenea reciprocă apropiere și comprehensiune: ele trăiesc, împlinite, prin capacitatea intelectuală și afectivă a privitorului, pe care o rafinează, o face din ce în ce mai subtilă, de fapt: mai umană.

Mi-a scăpat, cîteva rînduri mai sus, viziunea fugară a personajelor „certate" (criticate?), dar *„critica nu e otravă, ci medicament, chiar dacă gustul îi e amar"* — proverb din Polonia. De altfel, în greaca veche „pharmacon" nu însemna, oare, venin, un venin curativ, ca în medicina homeopatică, ceea ce mi-a adus în memorie o uitată pagină a lui Alberto Moravia, din 1950, întru apărarea neorealismului: *„Îmi amintesc că am auzit, într-un salon din Roma, o doamnă care călătorise mult și care se plîngea că filmul neorealist ne defăimează în străinătate, prezentîndu-ne ca pe o țară de zdrențăroși. «Avem atîtea peisaje frumoase, în Italia» — zicea doamna aceea —* «de ce să nu facem un film cu toate peisajele noastre frumoase?» *I-am răspuns, firește, că singurul mod de a curma filmele despre săraci era de a-i face să dispară pe aceștia din urmă, asigurîndu-le o viață tihnită. Dar doamna nu a părut convinsă"*.

Față de asemenea poziții retrograde, tipice încă unei mici burghezii didacticiste a provinciei, mai e nevoie să adaug că *Prova d'orchestra*, *Concurs*, *Croaziera* sînt opere de artă ale unor autentici patrioți?

# Inevitabilă addenda TV

## Un serial de televiziune ca puține altele: „Heimat“ („Patrie“)

*„Fällt der Deutsche auf die Nase, verfasst er eine Dissertation über Bodengerüche“ („Cum pică neamțul în nas, pe loc îți și elaborează o disertație asupra mirosurilor pămîntului“).* Anecdota are în vedere, bag seama, aplecarea firească a multora dintre compatrioții lui Kant și ai lui Hegel, dacă nu spre despicarea firului în patru, în orice caz, spre filosofare și filologizare. Cînd, însă, colbul și miroseniile sînt ale „meleagurilor natale“, mania sau pasiunea cugetătoare a germanului devin, astăzi, obsesii aproape dureroase, în căutare anxioasă de „identitate“. O dovedesc, de la o zi la alta, presa, eseistica, literatura, teatrul, filmul. Nu de mult, un caiet al revistei „Stern“, la rubrica „Worte der Woche“ („Meditațiile săptămînii“), făcea loc unor fraze rostite de cîteva personalități contemporane: *„Știți cine își iubește cu adevărat propria patrie? Numai acela care iubește și patriile celorlalți“*, răspundea Sandro Pertini, fostul președinte al Italiei, cel pe care îl entuziasmase *Prova d'orchestra*. Cîntărețul Peter Alexander, în schimb, vede chestiunea în cheie strict matrimonială: *„Patria mea e soția mea. Vreau să fiu acolo unde trăiește ea“*. Ș.a.m.d.

Dacă ne mutăm din ambianța gazetărească și mondenă în aceea a eseului filosofic sau a studiului de filologie, lucrurile dobîndesc, se înțelege, mai multă gravitate și

rigoare, chiar și atunci cînd cel care „cade în nas" se numește Horst Bienek, autor al unui volumaș subintitulat „Noi luări de poziție pe o temă veche", cu scopul de a ține cît mai drept și cu capul sus titlul propriu-zis, *Heimat* (*Patrie*) : *Heimat. Neue Erkundingen eines alten Themas* (Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1985); cu mențiunea pe contrapagina de gardă: Redacție — Gerhard Dette, Academia Germană pentru Limbă și Literatură). Cu ce putea să-și înceapă Bienek cartea — care e, de fapt, o punere în suită selectivă de scurte studii, „argumente" *(Beweise)* și mărturii *(Zeugenschaften)* — dacă nu cu o primă, susținută, justificare și, imediat după ea, cu o disertație: aceea faimoasă, din *Deutsche Wörterbuch*, dicționarul fraților Jacob și Wilhem Grimm, operă grandioasă inițiată în 1852 și terminată, cu contribuția altor generații de filologi, abia în 1961?

Bienek răspunde iute întrebării *„de ce această carte?"* Pentru că noțiunea germanissimă, intraductibilă, de *Heimat* (care după Fritz Mauthner, unul dintre fondatorii cunoscutei „Freie Bühne", aparține „cuvintelor sfinte") cere neapărat ca, din douăzeci în douăzeci de ani, să fie reașezată pe *„bancul de probă, cîntărită, explicată, clarificată, descifrată"* sau decodificată, cum se mai spune astăzi. *„A fost o vreme, și nu prea îndepărtată* — precizează Bienek în continuare — *cînd «Heimat» nu putea fi rostit decît cu buzele tremurînde și cînd, în aceeași clipă a rostirii, țîșnea o «flacără spre înălțimi». A mai fost și o vreme, chiar cea de ieri, cînd acest cuvînt simplu nu putea fi scris decît în paranteză"*. În asemenea împrejurări, repetă glotologii, sociologii, dar și artiștii, populația din R.F. Germania riscă să-și piardă identitatea națională, iar riscul cel mai serios e ca oamenii să devină niște „heimatloser" („deștărați") și niște „sprachisolierten" (izolați, înstrăinați lingvistic). În încheierea scurtei, dar densei „Vorbemerkung" („Cuvînt înainte") răsună aceste fraze: *„De cît pămînt are nevoie un om?*, l-a întrebat Tolstoi pe un mujic. *De cîtă patrie are nevoie omul?*, s-a întrebat Jean Améry, un evreu austriac izgonit din Germania — și *«entheimatet»* («expatriat»). *După cîte s-ar părea, germanului îi trebuie o patrie un pic mai multă..."*

Dar iată că, fără să fi căzut în nas, mi s-a transmis și mie mîncărimea sau dîrdora „disertației", într-o situație de care intenționam să mă folosesc doar pentru a demonstra două realități esențiale: întîi, că — la fel ca în trecut—

tîlcurile date cuvîntului în cauză sînt nenumărate și în zilele noastre; apoi, că — dincolo de o asemenea complexitate semantică — germanii se află într-un proces asiduu de căutare, recuperare și redefinire/reabilitare a conceptului de patrie. Vîrful de diamant al acestei mișcări îl reprezintă cărturarii și artiștii, dintre care cineaștii nu sînt ultimii. Ceea ce e demonstrat și de prioritatea acordată lui Edgar Reitz, care deschide secțiunea de texte „probante" prin *Introducerea* la scenariul serialului *Heimat* și prin cel dintîi capitol al acestuia; ilustrînd faza scrisă a viitoarei structuri filmice, nicidecît nu pot fi considerate, cum se amăgește Reitz însuși, o povestire literară: *„Cel care nu cunoaște filmul finit* — scrie el în Vorbemerkung la *«Heimat. Eine deutsche Chronik»*, scenariul elaborat în colaborare cu Peter Steinbach — *va cunoaște în schimb o povestire ce străbate secolul nostru prin imagini și figuri literare*" sic!).

Pentru Horst Bienek succesul fundamental al serialului rezidă în faptul că *„vorba «Heimat» a fost reabilitată"*, dar eu aș sublinia că o asemenea „reabilitare" (în ce măsură, se va vedea) a fost mijlocită de o operă cinematografică-TV de înaltă ținută și nobilitate. După cum se cuvine adăugat și adevărul (istoric sau măcar cronologic) că Edgar Reitz, cu *Stunde Null (Ora zero*, 1976), i-a precedat pe toți colegii săi în această dificilă operație de a lua în piept istoria recentă a germanilor, urmat la scurtă distanță de Kluge, Fassbinder, Wenders, Syberberg.

*„Noi germanii* — scria în 1984 Reitz — *avem probleme cu «istoriile» proprii. Adevăratul obstacol e însăși «Istoria» noastră.* 1945, *anul zero al națiunii, a șters multe, a căscat o prăpastie în capacitatea oamenilor de a-și aduce aminte. Milioane de germani au trăit înainte și după această dată și au produs numeroase istorii cotidiene demne de a fi povestite; ele zac, însă, îngropate sub povara marilor evenimente. Un «trecut mărunt», pe care nimeni nu se încumetă să-l povestească, din pricina teribilului nostru «mare trecut». Împotriva șocului german al memoriei, istorisim acum, sub titlul* «Heimat», *povestea unei familii și a unui sat*". În aceste cîteva propozițiuni stau, într-adevăr, rațiunea și semnificația serialului care avea să devină evenimentul cinematografic al anului 1984, după ce a entuziasmat publicul Festivalului de la Veneția.

În mod vădit, Reitz, dar nu numai el, are nevoie de certitudini simple, genuine, pe creasta cărora memoria colectivă (și individuală) a populației vestgermane să-și recîștige echilibrul și seninătatea. Și tocmai în direcția aceasta, o parte a criticii a invocat apartenența la o anumită tradiție a filmului lui Reitz și anume la așa-zisul filon al unei *Heimatkunst* (artă populistă, sămănătoristă, idilică), aparținînd sferei mai largi a ceea ce a fost, în secolul trecut, o *Bauerdichtung* (poezie țărănească, rurală) și, înăuntrul ei, cu precădere așa-numitele *Dorfgeschichte* (povestiri sătești, ale satului), scrieri social-pedagogice, cultivate de un H.K. Hirzel, de un Pestalozzi, de un H. Zschokke sau R.Z. Becker, J. Rank ș.a., și încununate de succesul „senzațional" al lui Berthold Auerbach (Moses Baruch) cu norocoasele sale *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (*Povestiri sătești din S*... 1843—1854). Amintitul filon se ramifică în secolul nostru — aproape firesc — și într-o amplă înflorire de *Heimatfilme*, adică, mai pe românește, filme idilist-pășuniste, turistice. În același timp, nu ne e îngăduit să omitem contribuția unor scriitori adevărați sau, oricum, de o altă anvergură, care s-au apropiat de viața satului, precum umoristul Wilhelm Raabe sau „biedermeierlich"-ul Eduard Mörike — de care un eventual studiu al „izvoarelor" reitziene ar putea sau chiar ar trebui să țină cont.

S-a observat, însă, că Edgar Reitz, în fond, nu a răsturnat critic „stereotipurile idilice" ale *Heimatfilm*-ului, ci, spre deosebire de cei care au făcut-o — Peter Fleischmann în *Jagdszenen aus Niederbayern* (*Scene de vînătoare din Bavaria de jos*, 1968) sau Walter Bockmann și Rolf Bührmann în *Flammende Herzen* (*Inimi în flăcări*, 1978) le-a *„reevaluat, contrapunîndu-le unei situații prezente, «progresiste», în realitate periculos de reacționară"*. Totuși, admite autorul aserțiunii, Paolo Lughi, *„idealurile rurale nu sînt recuperate* [de către Reitz] *în chip acritic și nostalgic, ci, admițînd moartea lor definitivă, înțelege să le repropună prin tîlcurile lor cele mai sănătoase și mai vitale, ca pe o moștenire ce nu trebuie irosită"*. Contradicția se dezvăluie de la sine: dacă „idealurile rurale" au murit, ce și cum să recuperăm din sensurile lor „sănătoase" și (deși moarte) vitale? Desigur, neînțelegerea răsare, aproape inconștient, din zbaterile și spaimele noastre de oameni ai unui sfîrșit de secol teribil. Și totuși, aparte incongruențele, să mai

fie ceva de „salvat“ din ceea ce a fost și nu mai este, în raport cu ceea ce este și nu ar mai trebui să fie? Ce a pierdut omenirea, în Germania de vest, după două războaie, după o „hitlerizare“ integrală în intenție și o recentă „americanizare a subconștientului“? Există un cuvînt german (*althochdeutsch*, precizează lexicologii) care însumează toate pierderile: *gemütlich*, ceea ce înseamnă „plăcut“, „familiar“, „la îndemînă“, „comod“, „bucuros“, un fel de „huzur“ sufletesc, și al săracilor, al celor care muncesc din greu pămîntul sau duc mai departe îndeletnicirile unei străvechi „industrii“ sătești sau ale unui artizanat al lucrurilor bine făcute. Prin substantivizare, *Gemütlichkeit*, se insinuează parcă încă o nuanță, importantă: a fi *zwanglos*, slobod, nesilit, fără nici o constrîngere din afară. Tot și toate puse sub semnul *inimii*, al sentimentelor. Potrivirile cu realitatea, cu actualitatea, își etalează vigoarea: nu au vorbit și nu au scris, oare, criticii și chiar mulți cineaști despre „gerul sentimentelor“, despre o Germanie de vest care, reconstruindu-se economic și industrial, a uitat de nevoia simțămintelor fundamentale, capitale, dînd întîietate, mereu, valorilor strict materiale, bănești, față de cele umane?

Să nu ne pierdem sufletul, să nu ne pierdem identitatea — sub protecția acestui crez îmi încheiam primul volum din *Aurul filmului*; dar în caietul „Secolului 20“ (277—279) dedicat „Noului film german“, îmi îngăduiam să subliniez — în avantajul unei năzuințe mai mult ori mai puțin explicite — o idee călinesciană împrumutată dintr-o scriere în care Duiliu Zamfirescu invoca o necesară „adunare a sufletelor“, importantă fie și prin contrastul avut în vedere de toți marii intelectuali vestgermani. Astfel, Edgar Reitz, serialul său — *„jucat pe un dublu registru, în care fugile în afară, departe de sat, spre socialitatea și timpurile noi, sînt mereu teșite de farmecul atrăgător al idilicei vieți a satului, unde pașii înainte sînt scurți, dar nu se întorc în schimb niciodată înapoi, în barbaria nazismului, de exemplu, sau spre monopolurile «americanizate» de astăzi“*, — reprezintă, de bună seamă, o victorie, așa cum consideră Bienek. Dar, mă gîndesc, una foarte aproape de o „victorie à la Pyrrhus“ sau, mai exact, în ea găsim o oră X, „Stunde X“, la care conduce studiul de altminteri scrupulos sub unghi cronografic și filologic al cineastului: el acceptă deschis că idila [satului, a „vetrei“ părintești etc.] e un mit înfrînt,

că idealurile ei sînt istoricește incapabile să se împotrivească „pătrunderii civilizației de masă și a instrumentelor sale de propagandă", chiar dacă narațiunea din *Heimat* se ia cu finețe după urmele calde ale sentimentului, ale pasiunii, pe de o parte, dar și după cele ale intelectului calculat, ale judecății critice, pe de altă parte.

Oricît de utile, considerațiile de pînă aici, rămîn încă alături de explicarea esențialului. Am insistat, poate excesiv de-a lungul acestor pagini, asupra „punctului arhimedic", asupra situării celei mai avantajoase pentru observarea, tratarea și interpretarea unui conținut, ale unei teme. Nici un asemenea „turn de control", al nici unui autor dintre cei evocați, nu s-a dovedit, însă, atît de adecvat, atît de firesc plasat în miezul locurilor și lucrurilor, al lumii (re)povestite ca în *Heimat*. (Ne aflăm, deocamdată, la ceea ce Rudolf Arnheim numea „necesara analiză a conținutului" sau la „ideologia răspîndită ca formă a controlului social", punct de vedere preferat de Theodor W. Adorno.) *Heimat* ocupă, în cercul său spațio-temporal, poziția deținută de *Amarcord* și de Rimini în filmografia lui Fellini sau de *Nu e pace sub măslini* și ținutul Ciociaria în aceea a lui Giuseppe De Santis ș.a.m.d., adică un film care începe prin mărturisirea nesilită a autorului: iată, acestea sînt locurile mele de baștină, cu oamenii aceștia am crescut, i-am înțeles și ei m-au ajutat etc. și despre ele, locurile, și despre ei, oamenii, am să vă vorbesc și tot așa mai departe. Edgar Reitz s-a născut la Morbach, aproape în inima ținutului Hunsrück (*hundesrucke*, în secolul XI, traductibil prin „spinarea cîinelui"), un șir de coame deluros-montane blînde (sub 1000 m), cu „mioritice" alternări deal-vale, înfigîndu-se perpendicular pe valea Rinului între Koblenz și Mainz. Partea observată de Reitz pare a fi, cu precădere, cea apuseană, nu prea depărtată de frontiera franceză și de Trier, *Augusta Treverorum*, „civitas" durată în anul 15 î.e.n., ceea ce și explică amestecul de sînge al hunsrückenilor: latin, celtic, germanic, ca și tipologia relativ „meridională" a populației: oameni adeseori bruni, dedați cu munca dură a cîmpului, deloc lipsiți de inventivitate, cîte unii bîntuiți de dorul depărtărilor (*Fernweh, amor de lonh* cum spuneau provensalii, și ei romanizați, în Provincia Gallia Narbonnensis, pe scurt: Provincia, de unde Provence), talentați meșteșugari și născocitori de mașinării, cu îndeletniciri transmise din tată în fiu, și îna-

inte de orice, cultivatori de cereale și de viță de vie. Toate acestea ne sînt spuse de Edgar Reitz însuși, și tot de el organic amalgamate în plămada narativă a serialului prin care cineastul se arată hotărît să-și clădească un edificiu filmic mai solid, mai vast, mai trainic decît întreaga sa operă anterioară. Pentru cititorul interesat de informații cît mai amănunțite în legătură cu un serial TV, reproduc imediat o „fișă tehnică", menită să restituie anvergura „aventurii" și eforturilor lui Reitz și ale colaboratorilor săi fără număr:

**„Cronologia realizării filmului**

Scenariu sinoptic (lucrat de Reitz singur) : ianuarie 1979—mai 1979; elaborare a senariului (Reitz și coscenaristul Peter Steinbach), în satul Woppenroth din Hunsrück: iunie 1979 — iulie 1980; pregătirea filmărilor (alcătuirea echipei, prospecții, organizare): septembrie 1980 — aprilie 1981; filmări: mai 1981—noiembrie 1982; montaj: iunie 1981—decembrie 1983; lucrări de finisare (copiere, video): ianuarie 1984—mai 1984; *durată totală a producției : 5 ani, 4 luni.*

*Note tehnice*

32 interpreți principali

140 roluri secundare

5000 figuranți

320.000 m material turnat pe 35 mm negativ, din care:

200.000 m alb/negru

120.000 m color

lungime finală: 25.480 metri

durată: 15 ore, 31 minute, 20 secunde

alb/negru și color

format 1: 1,66

filmat cu Arriflex

copiere și etalonare: Arnold și Richter

Produs de Edgar Reitz Filmproduktions GmbH, München, în coproducție cu WDR (Westdeutscher Rundfunk) și SFB (Südwestfunk)

© 1984

Filmări la Woppenroth, Rohrbach, Gehlweiler, Maitzborn, Griebelschied, precum și în alte 45 de locuri din Hunsrück. În afară de acestea, s-a mai turnat la Wiesbaden, Baden-Baden, Regensburg, München, Koblenz, Trier.

282 zile de filmare

Premiera: 31.6.1984, Filmfest München (Festivalul Filmului de la München)".

În legătură cu locurile de filmare, așa cum apar ele în dinamice imagini fotomontate, e potrivit să se scoată în evidență o constantă și, de cele mai multe ori, o eficace aplicare a conceptului tipic cinematografic numit „geografie ideală", adică plăsmuirea unui loc „din bucăți", adică din mai multe locuri (diferite), dar statornicind în spectator senzația și sentimentul unicității, al organicității (superexemplu clasic: leii din *Crucișătorul Potiomkin*). Dealtminteri, procedeul nu e necunoscut nici literaturii (sau artelor figurative) și, în acest perimetru, Reitz e și un continuator al tradiției, amintite, a *Dorfgeschichte*-lor și, îndeosebi, al lui Wilhelm Raabe, care își boteza cu nume imaginare „sinteticele" sale sate „ideale". Așadar, folosind această dublă învățătură cine-literară, Reitz zămislește din fragmente o așezare „nouă", cu clădiri, colțuri, ulițe, peisaje și, bineînțeles, oameni adunați din cele 50 de situri vizitate, și-i dă numele de Schabbach (rezonanța hunsrückiană e evidentă și pentru un străin), sat emblematic populat, în prim plan, de trei familii „reprezentative": Simon, Schirmer și Wiegand, cărora le și desenează „arborele genealogic", cel al Simonilor ocupînd o poziție centrală, privilegiată. Ca aproape toți naratorii cinematografici, Reitz ne avertizează că evenimentele și personajele serialului sînt fictive, orice apropiere de realitate constituind „o pură coincidență", adăugînd, în cartea *Heimat*, nu fără o anumită mîndrie de făuritor de *novum* din *notum*: *„Cine călătorește prin Hunsrück, în căutarea locului de baștină («Heimatort») al amiliei Simon, va găsi 300 de sate, dar nici unul din ele nu poartă numele de Schabbach"*.

Cînd am pomenit, mai sus, de „arbore genealogic" nu am făcut-o de dragul unei analogii, ci m-am referit la însăși structura portantă a povestirii. *Heimat* e o cronografie a „casei Simon", a vieții și a relațiilor dintre membrii ei, dar și a celor cu care această „dinasty" rurală intră în contact, la bine și la rău, în feluritele anotimpuri ale existenței. Dintr-un asemenea unghi, serialul e tipic, o *saga* de familie, o *telenovela* (ca orice *Dallas*, bunăoară). În consecință, și *Heimat*, în rînd cu serialele standard, *„chiar dacă ar dura cinci sute de ore sau o întreagă viață pentru a ne vorbi despre o întreagă viață de om, pînă la urmă nu ne va putea spune decît că omul a murit; dar va fi obligat să ne spună și că acest om «a trăit». Iar trecutul, știm foarte bine, e întotdeauna plin de sens. De la o asemenea regulă nici măcar o*

*«telenovela» nu e în stare să se sustragă"*, scrie Liborio Termine într-un eseu de o exemplară stringență (*Il tempo confederativo nella struttura dei serials*, Timpul confederativ în structura serialelor, in „Cinema Nuovo", nr. 288/1984). Într-adevăr, în *Heimat*, și chiar în miezul telefilmului, autorul așază familia Simon, pe făgașurile căreia calcă, mai mult sau mai puțin adînc, alte familii locale, dar și inși izolați, „venetici" trecători, străbătînd efemer micul univers schabbachian.

Trei ar fi, după opinia mea, ordinele de remarci și observații ce se impun, obligatoriu, în examenul critic al filmului, cu scopul de a-i măsura cu o mai fină aproximație valorile și de a-i fixa locul rezervat nu doar în încrengătura serialelor TV, ci unul, absolut, în arta filmului: 1) analiza conținutului (în accepția arnheimiană); 2) contribuții și valori cognitive; 3) contribuții și valori estetice (inclusiv o privire asupra mijloacelor de comunicare și expresie). Oricine înțelege, desigur, că asemenea subîmpărțiri nu joacă decît un rol ajutător și că „discursul" critic e unul singur, ca și opera; astfel, comentariul și judecățile mele vor împleti toate aceste categorii/criterii, cu accente preferențiale, ici și colo, spre a nuanța anumite semnificații care — pe lîngă cele motivate și credibile — deschid spirala unor rezerve destul de drastice cu privire la raportul dintre artist și *„vremea de ieri, cînd această vorbă simplă — «Heimat» — nu putea fi scrisă decît în paranteză"*.

După depășirea ezitărilor și oscilațiilor din primele variante scrise (ca totdeauna, inferioare filmului finit), povestea începe în 1919. Și încă o dată, prefer să-i las să vorbească pe cei în cauză, tocmai spre a face mai „neaoșe" obiectivele și intențiile realizatorilor. E vorba, aici, de un pliant bine chibzuit, îndeosebi în privința informației, de Deutsches Fernsehen/ARD (Televiziunea germană/Serviciul de public-relations al studiourilor TV din R.F. Germania); prețios, e între toate, subiectul, rezumatul acțiunii, cum se spune:

„1919 — *după întoarcerea din prizonieratul în Franța, Paul Simon construiește în podul șurii gospodăriei părintești primul aparat de radio din Schabbach. Se îndrăgostește de Apollonia, o fată cu părul negru, disprețuită de toată lumea, ca fiică a unor țigani. Paul se căsătorește, apoi, cu Maria, fata primarului Wiegand, care îl iubește. Curînd li se vor naște doi fii, unul după altul, Anton și Ernst. Trec zece ani și într-o bună zi Paul spune că se duce să bea o bere. Și dispare. Săptămîni în șir este căutat în tot satul, zadarnic.*

*Pentru a-și vindeca fiul cel mai mare, Eduard, bolnav de plămîni, trimițîndu-l la cei mai vestiți doctori din Berlin, bătrînul Mathias Simon vinde o bucată de pămînt. Așa se face că fratele lui Paul își găsește în capitala Reichului din anii 1932/33, pe lîngă sănătatea pînă atunci amenințată, și o soție, pe Lucie* [a se citi: Luți], *«Chefin», adică madamă la o casă de toleranță. Ea intuiește repede că Hunsrück, «acest ținut e încă nevinovat, curat, încă nedat pe brazdă». Prin cap îi trec nenumărate planuri.*

*Curînd, Eduard, membru al partidului nazist încă din timpul șederii sale la Berlin, devine primar. Așa se face că Lucie își vede cu ochii visul unei vile cu 52 de ferestre. Iar atunci cînd aude de călătoria planificată în Hunsrück a unor proeminenți demnitari naziști, își iese aproape din minți la gîndul că domnii aceștia s-ar putea întîlni în casa ei. Abia întrezăriți, oaspeții sosesc, într-adevăr, dar Lucie rămîne cu buzele umflate deoarece ei nu se opresc la masă, să-i guste bucatele preparate cu zel și gust berlinez.*

1938 — *construcția autostrăzii pe traseul montan din Hunsrück aduce în casa Mariei, care între timp a împlinit 38 de ani, pe inginerul Otto Wohlleben. Abia acum — în apropierea acestui bărbat — Maria simte cît de singură a trăit îndelungați ani de zile. La o petrecere camaraderească, își mărturisesc reciproc dragostea. Fericirea nu ține, însă, mult. În toamna tîrzie a lui 1938 sosește din America o scrisoare de la dispărutul Paul, care acum e fabricant prosper și își anunță pe curînd întoarcerea. Maria hotărăște ca Otto să plece de la ea. Trei sferturi de an mai tîrziu, cînd vrea să-l întîmpine pe Paul la Hamburg, nu îi e dat decît să întrezărească, de departe, un bărbat care-i face semne cu o pălărie cu boruri largi. Soțului ei nu îi e îngăduit să părăsească vaporul din cauză că îi lipsește certificatul de origine ariană.*

*A doua zi dimineața, Hitler declara război Poloniei.*

1943 — *războiul schimbă fundamental și lucrurile de acasă. Martha, o hamburgheză însărcinată într-un stadiu avansat, se căsătorește prin procură cu „Anton al ei"* [fiul Mariei], *care se află într-o unitate militară staționată în Crimeea și face parte dintr-o echipă de filmare ce lucrează pentru jurnalele de actualități. Ernst, aviatorul* [al doilea fiu al Mariei], *azvîrle deasupra miresei, din avion, un buchet cu 50 de garoafe roșii. Pînă la urmă, moartea ajunge pretutindeni. Anton e martorul execuției unor evrei în Rusia. După ce Otto, mobilizat ca artificier, o mai vede o dată pe Maria, evocînd împreună fericirea de dinaintea războiului, moare în clipa în care face să explodeze bomba pe care avea misiunea să o dezamorseze. De asemenea, bătrînul Mathias, de multă vreme orb, moare și el.*

1946 — *Hunsrückul se obișnuiește repede cu învingătorii din America, iar cînd, în miezul verii, își face intrarea în sat o limuzină neagră, toată lumea află că Paul s-a întors. După o serbare oferită, în semn de salut, satului, cel întors acasă apare, în forma excelentă a biruitorului, în odaia Mariei, spunîndu-i că îi e frig. Ea îi întinde o pătură :* «Douăzeci de ani nu se pot șterge din viață, douăzeci de ani în care am înghețat de-a binelea».

*Noile timpuri schimbă viața germanilor mai adînc decît au făcut-o naziștii și războiul. Anton este proprietarul firmei «Optica Simon OHG», Ernst se însoară cu fiica unui bogat comerciant de lemne, iar Hermann* [fiul Mariei și al lui Otto] *tînăr licean, se îndrăgostește de Klärchen, pripășită în casa lor după război. Cînd acest fapt ajunge la cunoștința familiei, Maria îl consideră drept o crimă comisă împotriva fiului ei. În consecință, Hermann rupe pentru totdeauna legăturile cu familia.*

1967 — *fabrica lui Anton a devenit destul de importantă pentru ca să poată interesa un mare concern, o «multinațională». I se oferă șaizeci de milioa-*

*ne de mărci. Anton e speriat și își consultă tatăl, care tocmai se afla la Baden-Baden, pentru a-l ajuta pe Hermann* [devenit compozitor] *să-și pregătească un concert public.* «Vinde», *îl sfătuiește «americanul» pe fiul său cel mare. El însuși și-a vîndut fabrica din America unei societăți multinaționale, în condiții foarte convenabile. Concertul lui Hermann, difuzat și de Südwestfunk este ascultat la radio și de Maria, devenind pentru ea, un ceas de tristețe: niciodată nu s-a simțit atît de înstrăinată de băiatul ei cel mic* [*și preferat*].

1982 — *înmormîntarea Mariei adună încă o dată rubedeniile laolaltă. Anton, între timp devenit acționar, trăind în huzur, suferă un atac de surzenie, iar «nebunul satului»* (Dorforiginal) *Glasisch, ultimul din generația Mariei, se grăbește să moară și el imediat...*"

Titlurile episoadelor

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Fernweh *(Dor de depărtare)* | 1919—1928 |
| 2. | Die Mitte der Welt *(Buricul pămîntului)* | 1929—1933 |
| 3. | Weihnacht wie noch nie *(Un Crăciun ca niciodată)* | 1935 |
| 4. | Reichshöhenstrasse *(Autostrăzile montane ale Reichului)* | 1938 |
| 5. | Auf und davon und zurück *(Dus-întors)* | 1938—1939 |
| 6. | Heimatsfront *(Frontul de acasă)* | 1943 |
| 7. | Die Liebe der Soldaten *(Dragostea soldaților)* | 1944 |
| 8. | Der Amerikaner *(Americanul)* | 1945—1947 |
| 9. | Hermännchen *(Micul Hermann)* | 1955—1956 |
| 10. | Die stolzen Jahre *(Anii mîndriei)* | 1967—1969 |
| 11. | Das Fest der Lebenden und der Toten *(Sărbătoarea celor vii și a celor morți)* | toamna 1982 și flash-backuri |

Evident, în ciuda efortului de cuprindere cît mai largă, rezumatul rămîne lacunar și nu reflectă complet opera propriu-zisă. Frapează, totuși, aici, dezechilibrul dintre prezențele consemnate și anumite omisiuni, ușoare „treceri cu vederea", care pînă la urmă pot să schimbe accentele și să modifice chiar semnificațiile. Bunăoară, fie din rezumat, fie din confesiunile autorului, rezultă net că personajul central, pivotul în jurul căruia se rotește acțiunea și se grupează celelalte personaje, ar fi Maria, energia sa polarizantă. În acest sens, Reitz face de toate: îi stabilește data nașterii în 1900 cu intenția de a transforma arcul vieții protagonistei într-un fel de simbol de însoțire a secolului; Maria e născută odată cu secolul și moare înaintea lui, firește, într-o primă variantă în 1980, apoi, în filmul finit, în 1982, nu odată cu secolul, ci cu declinul lui și, în orice caz, cu disoluția „patriei celei mici", cum ar fi zis Caragiale, familia. Implicit, Maria ar fi trebuit să fie și simbolul acelor

„valori" care — în ochii unor comentatori mai entuziaști — merită să fie recuperate, smulse trecutului atît de disprețuit de Husserl, care credea exclusiv în „certitudinea prezentului". Or, Maria nu numai că nu reprezintă și nu salvează asemenea valori, ci le dezminte, le dezice în chip aproape dușmănos, în pofida faptului că trăiește în respectul lor (exterior), înlesnindu-le falimentul. Factorul de presiune este, de bună seamă, noul mod de a trăi „americanizant" și, în general, „modern", și Reitz procedează cu subtilitate atunci cînd subliniază totala incomprehensiune și înstrăinare a Mariei în raport cu fiul predilect: dar, să luăm aminte că nu e vorba numai de „fuga înainte" a artistului de avangardă, care devansează hotărîtor gustul comun, ci și de insensibilitatea Mariei, de incapacitatea ei sufletească, afectivă, de a sesiza, de a „ghici" sonurile programatice și fermenții locurilor natale, firește sublimați subiectiv în compoziția și execuția muzicală a lui Hermann. Și, *à propos* de Hermann: pe cînd acesta era încă Hermännchen, elev de liceu îndrăgostit — avînd forța și încrederea în „absolut" ale adolescentului — de umila Klärchen, Maria, în cîrdășie cu fiul ei, Anton, face dovadă de uscăciune, de o organică lipsă de înțelegere umană. Din punct de vedere moral și al „omeniei", episodul *Hermännchen* se încheie, între toate, în modul cel mai abject. De altfel, Maria trăiește, în a doua parte a vieții sale, aproape singură, în jurul ei e golul, familia s-a împrăștiat, ceea ce cîndva a fost *Gemütlichkeit* a rămas o vagă amintire, tocmai pentru că înfăptuirea acestei stări presupune o anumită socialitate de grup (oricît de restrîns), nu rodește pe solul însingurării, al izolării.

Într-un fel aproape inexplicabil, însă, rezumatul „oficial" omite figura cu adevărat centrală, deținătoare efectivă a tuturor virtuților implicate în noțiunea de „Heimat": Katharina Simon (născută Schirmer), soția fierarului Mathias, mama celor trei copii — Eduard, Paul și Pauline — soacra Mariei și bunica, bineînțeles, a lui Anton, Ernst și Hermann. Cînd se înfiripă, de exemplu, idila Maria—Otto, Katharina, repet, mama lui Paul (soțul legitim al Mariei, plecat fără adresă), îi spune, seara, la culcare, lui Mathias: *„Nu crezi că ar trebui să avem mai multă grijă și înțelegere față de Maria?"* Noblețea țărănească tot mai rar întîlnită în secolul nostru, ajunge din adîncul vremurilor pînă la Katharina, însemnînd, cu prioritate, muncă, înțelepciune, simț practic, căldură umană, devotament, umor. De ziua

de naştere a lui Hitler (20 aprilie), Katharina se duce la Bochum, unde locuieşte un frate de-al ei: *„Fratele meu îmi e mai aproape decît Hitler"*, îi comunică reacţionarului său cuscru, Wiegand, tatăl Mariei. La Bochum, printre neamuri (în special, bărbaţi şomeri), Katharina îi spune nepotului Fritz, sindicalist şi membru al partidului comunist: *„Nu le merge bine chiar tuturor în zilele noastre"*. Iar după arestarea, în zori, a lui Fritz, femeia întreabă: *„Cît o fi ceasul?"*, şi după ce fratele ei, Hans, îi răspunde: *„Cinci dimineaţa"*, Katharina judecă: *„Te apucă groaza numai la gîndul să te duci la culcare!"* Lui Wilfried, fratele Mariei, SS-ist ultrazelos (dar mobilizat pe loc, nu pe front), după ce acesta îi pedepseşte pe prizonierii francezi, cărora Katharina le-a dat să mănînce, i-a omenit, cum spune românul, vajnica ţărancă îi azvîrle în obraz: *„Îţi doresc numai atît: să ajungi o dată într-o ţară străină şi să întîlneşti acolo pe unul ca tine!"* Şi chiar în ziua izbucnirii războiului, la 1 septembrie 1939, lui Wiegand, Katharina îi prevesteşte: *„Acum ne-a venit rîndul să plătim socoteala!"*

Nimeni nu se pricepea să pregătească bucatele de Crăciun şi sărbători ca ea. Patruzeci de ani în şir a cîrpit ciorapii familiei care se făcea tot mai numeroasă, dar se bucura cînd nepoţii îi invadau bucătăria cu cîrdul alb de gîşte. Într-o zi de august, Katharina se apucă să vopsească ouă de Paşte: *„Bunico —* îi atrag atenţia micii Antonchen şi Ernstchen— *acum e vară, nu sînt Paştile!"* Şi Katharina: *„Nu-i nimic, nu se ştie niciodată ce se poate întîmpla"*. Însăşi moartea e nevoită să adopte firea şi ritmurile bătrînei: *„Mă simt tare obosită, Maria, am să mă întind o leacă în pat. Cînd e gata cafeaua, trezeşte-mă..."* (Aşa cum invoca un uitat, dar nu lipsit de importanţă poet, Vincenzo Cardarelli, a fost sfîrşitul Katharinei: *„Şi cînd vii, moarte, nu mă înşfăca cu ghearele, ci dulce ia-mă, ca unul dintre obiceiurile mele de căpătîi..."*)

Dar în legătură cu înţelepciunea, naturaleţea şi umorul acestei ţărănci — un soi de humuleşteancă Smarandă din Hunsrück — ar mai fi de reţinut două momente. Imediat după război, în plină criză şi mizerie generală, fostul asistent al inginerului Otto, domnul Pieritz îşi încropeşte o negustorie instalată pe bicicletă cu ditamai firma, disproporţionat de mare, pe cadrul metalic: *„Vai, domnule Pieritz, nu ştiu cum se potriveşte, dar marile afaceri le fac totdeauna numai ceilalţi"*. Iar gîndul cel mai profund, Katharina îl

pronunță constatînd că, de-a lungul vieții ei, nu mai puțin de șase ori au apărut timpuri ce s-au numit noi: *„N-o să se mai termine niciodată cu timpurile astea noi!"* (timpuri noi din punct de vedere politic și social, dar și tehnic). Aproape tot ce am citat e extras din albumul lui Edgar Reitz, *Heimat. Eine Chronik in Bildern* (*Patrie. O cronică în imagini*, Bucher, 1985), în care apar atît fotograme ale filmului, cît și „ficțiuni" ale unor fotografii de familie. Paragraful al doilea este dedicat tocmai „Bunicii noastre", după ce în primul, „Vizibil și invizibil", Reitz încearcă să demonstreze cum *„filmul poate să fie un mijloc de împăcare cu trecutul"*. Împăcare prin „bunica noastră", Katharina Simon, născută Schirmer, da; prin Maria Simon, născută Weigand, nu, sau, oricum, mult mai puțin, chiar dacă, sau tocmai pentru că „Dorforiginalul" Glasisch — Karl sentențiază la „pomana" de după înmormîntarea acesteia din urmă: *„Maria a fost calendarul nostru viu..."* Aparent paradoxal — deși parcurgînd o evoluție radicală a tipului de economie rurală, dincolo de pîinile care nu se mănîncă proaspete, calde, ci abia după o săptămînă: *„Pentru că e mai sănătos? Din înțelepciune sau din nevoie?"* — Maria se conturează ca un caracter, ca un personaj (chiar și în categoriile teoriei dramei) mai puțin vital, mai puțin stimulator decît soacra ei, Katharina. Cu Maria, într-adevăr, deprinderile tradiționale, aromele, zgomotele, gusturile, gesturile și atîtea alte manifestări de viață cotidiană, „rămase din bătrîni" merită să dispară: și-au trăit traiul! Sub aripa generoasă a Katharinei, nu: casa (inclusiv fierăria lui Mathias, inclusiv podul copiilor) oferea siguranță și o corespunzătoare (corespunzătoare „acelui" mod și acelui timp) plăcere de a trăi, oricît de trudnice ar fi fost muncile cîmpului sau ale gospodăriei înzestrate cu produsele unei economii semirurale încă. În 1982, la înmormîntarea Mariei, sentimentul unui „Heimat" tradițional încetase de multă vreme să mai existe; de fapt, ieșise discret, pe nesimțite, de pe scena vieții, încă o dată „nouă", cea americanizată, dimpreună cu Katharina, ultimă întruchipare a ceea ce a fost cîndva, cu adevărat, *"gemütlich"*: ceea ce astăzi e altceva, dacă, de fapt, mai e...

Am ținut cu dinadinsul să stabilesc, adică să restabilesc, acest raport real între Maria, considerată figura emblematică a întregii povestiri, și Katharina, acceptată doar ca un „satelit" rotitor în jurul acestui centru. Or, după părerea

mea, proporția e inversă — subliniez, din strictul punct de vedere al „valorilor" (nostalgice) ale tradiționalului „Heimat" —, în ciuda faptului că rolul Mariei e mai întins și că e interpretat de o bravă profesionistă (Marita Breuer, din Köln, lansată, pe bună dreptate, prin serialul lui Reitz), în vreme ce pe Katharina o întruchipează o diletantă — dar cine își dă seama! — dintr-o echipă de teatru amator din Bad Kreuznach. Breuer e plină de un farmec inedit al inocenței, un „chip nou", atît timp cît e adolescentă, trasează și tratează profesionalmente impecabil caracterul personajului adult și devine din ce în ce mai puțin credibilă în procesul de îmbătrînire, adus din condeiul machiorului. Cu excepția unei relative îngroșări (tot în machiaj) a bătrîneții avansate, Bredel *este* (nu o „face" pe) Katharina, fără nici un efort, cu o eleganță sufletească firească și profund umană. (Pentru mine, Gertrud Bredel a realizat performanța supremă a întregului serial.)

O altă ciudățenie lacunară a rezumatului prezentat de ARD rezidă în absența micului Hänschen Betz, fiul unui biet zilier, împletitor de coșuri, suspectat de idei socialiste, Despre școlarul Betz aflăm încă din scena întoarcerii lui Paul din prizonierat că e chior:

„GLASISCH-KARL: Ce-a pățit băiatul ăsta la ochi?

KATHARINA: Mă-ntrebi de Häns'che, al lui ăla de împletește coșuri?

GLASISCH-KARL: Că bine zici, *ăsta*-i ăla. Îl cunosc de cînd era *așa* mic.

PAULINE: Ăstuia i-a scos ochiul frate-său, la masă, de-și serba prima împărtășanie — cu furculița.

GLASISCH-KARL: Cu furculița?

KATHARINA: *Cu furculița.*

GLASISCH-KARL: Cînd mînca?

KATHARINA: Cînd mînca.

PAULINE: Da, cînd mînca."

Într-adevăr, Hänschen Betz e fără un ochi, mai precis îl ține tot timpul închis pe cel stîng, văzînd perfect cu cel drept. În albumul *Heimat*, doldora de imagini, Reitz îi rezervă paragraful 3: „Hänschen — povestea unui talent", reproducînd în transcriere lineară dialogul de mai sus. În altă parte, Reitz furnizează și o indirectă explicație tehnică. Și bunicul său a fost fierar al satului, iar pe lîngă alte unelte fabrica și tacîmuri: „*A existat, de pildă,*

*moştenită de familia părinţilor mei o furculiţă pentru friptură, meşteşugită de străbunicul meu, din fier. Era o splendidă furculiţă cu trei dinţi, atît de ascuţită şi de tăioasă, încît era o adevărată primejdie pentru copii să se joace cu ea".* Am evocat amănuntul pentru că e o caracteristică a permanentei năzuinţe a lui Reitz de a cuprinde totalitatea lucrurilor în mişcarea propriului său film. Printre altele, şi cu intenţia de a consacra calitatea artizanală a „lucrului bine făcut", fie că e vorba de aparate de radio, de planoare, de maşini etc. De altfel, în deschiderea fiecărui episod, cu o secundă înainte de a apărea titlul, *Heimat*, imaginea e dominată, într-o lumină de aur, de un fel de dolmen, de o uriaşă piatră miliară, pe care e gravat în caractere gotice: „Made in Germany" (adică, aşa cum ar zice francezii „qualité allemande" !).

Dar să revenim la Hans Betz: cum se transformă infirmitatea sa, destul de gravă, în virtute, în talent? Descoperirea o face întîmplarea. Amator de plimbări cu bicicleta prin împrejurimile Schabbachului, băiatul nimereşte într-o zi din toamna lui 1933 într-un şantier-lagăr de concentrare (despre care nimeni în sat nu ştia şi nici nu avea să ştie !?), cu deţinuţi politici păziţi de soldaţi SS: unul dintre aceşti soldaţi îl opreşte pe Hänschen şi e imediat izbit de ochiul „ţinut închis" necontenit. Băiatul îi explică de ce şi cum nu vede decît cu un singur ochi, iar santinela are subit o revelaţie: cînd tragi cu arma, fixînd o ţintă, trebuie să închizi un ochi şi să-ţi valorifici capacitatea de a vedea prin celălalt ochi, concentrat asupra cătării de pe ţeavă. De la „revelaţia" teoretică, veselul temnicer trece fără zăbavă la practică şi îl instruieşte pe Hänschen cu propria sa armă, lăudîndu-l: *„Te-ai născut să fii un ţintaş de frunte"* ! Aşa a aflat Hans Betz care îi este vocaţia şi, aflîndu-şi-o, îşi face rost de un flobert, după care nici că găsea mai sfîntă plăcere pe lumea asta decît să împuşte — nu ciori, nu vrăbii, nu lighioane ale pădurii — ci, fără a da vreodată greş... izolatoarele de porţelan de pe stîlpii de telegraf, făcîndu-le ţăndări. Precizia şi viteza tirului acestui tînăr de nădejde sînt atît de ieşite din comun, încît stîrnesc pînă şi entuziasmul proaspătului primar Eduard Simon, Edu, cum îi spune hazlia sa soaţă, Luţi. Edu îl ia pe Hänschen sub protecţia sa, acceptînd întreceri de tir şi anticipînd „doliul plin de mîndrie" al familiei proletarului agricol la „moartea în

Est (Osten) a unicului fiu", grenadierul Hans Betz, trăgător de elită, decorat cu medalia marilor mutilaţi de război...

Cu figura lui Eduard se poate socoti autorizată deschiderea unui „dosar" propriu-zis politic al serialului. Edu este vîrful triunghiului (chiar şi adulterin!) avînd celelalte două laturi în Luţi, fireşte, şi în cumnatul Wilfried Wiegand, fratele Mariei. Sînt feţe diverse, cu încărcături şi apetituri diverse. Luţi reprezintă setea de parvenire cu orice preţ, sesizînd că un regim totalitar ca nazismul oferă un teren propice în această privinţă; de altminteri, nu se ştie cum şi cu ce preţ, ea se pomeneşte locuind în mult rîvnita vilă, semn al escaladei sale „ideologico-sociale". Wilfried, însă, SS-ist lăsat la vatră din motive de sănătate (într-un regim care îşi avea idealul în tineri de o perfectă robusteţe fizică!) e un fanatic susţinător al hitlerismului, „coadă de topor" prin excelenţă, crud şi profund inuman, Wilfried e unicul „neom" integral din Schabbach — un caz izolat, patologic nu-i aşa?, pare că ne spune filmul — care ucide, în mod laş şi gratuit, un aviator englez căzut cu paraşuta într-o pădure învecinată...

La polul aproape opus — de parcă nazismul ar fi avut două feţe: una criminală şi una umană! — se cuvine a fi plasat Eduard, cumsecădenia întruchipată: pasiunea lui, încă din copilărie, e aparatul de fotografiat, primitiv la început, apoi tot mai perfecţionat. Aşa cum micul Hänschen trăgea în stîlpii de telegraf, Eduard „trage" în poză tot ce vede, fără întrerupere, pe toată lumea, constituindu-se într-un soi de benevol cronicar în „fotochipuri" al satului. Majoritatea fotografiilor „de album" cu care Reitz, recapitulativ şi rezumativ, leagă un episod de cel următor îi aparţine lui Eduard. Care Edu, imitînd mofturile fotografilor profesionişti, îşi invită stereotip subiecţii imortalizaţi, de obicei, în grup: *„Freundlich! Freundlich!"*, zîmbiţi, vă rog. În componenta auditivă a serialului, acest „freundlich" — literalmente: cu prietenie, prietenos — se developează ca unul dintre laitmotive. Vrînd-nevrînd, Reitz lasă să parvină spectatorului, de pe marile şi micile ecrane un mesaj de cordialitate şi de omenie din partea administraţiei (locale) a lui Hitler, comentarea fotografiilor aparţinînd — din *off*, printr-o soluţie de ultim moment, în faza de montaj — vocii lui Glasisch-Karl, fosta slugă a lui

Wiegand și „nebun" sau „înțelept" al satului, prieten cu toată lumea, ca și Eduard. (O soluție care, după părerea mea, nu-și are întru totul acoperite rostul și rolul).

Firește, ar fi absurd să se creadă că în toată Germania nazistă n-ar fi existat și cîte un primar om de treabă, abil în a atenua impactul de sus în jos cu regimul, cu legile și reglementările sale; de asemenea, e foarte posibil ca în Hunsrück, în Schabbach, în toate comunele acestui ținut, nazismul, ca și războiul, să se fi vădit sub forme blînde, abia să fi atins, ca o adiere trecătoare, oamenii și locurile: să nu uităm, de exemplu, coloana militară motorizată întrezărită în depărtare, rulînd, anevoie auzită, pe o autostradă parcă de catifea. E posibil, într-adevăr, ca pretutindeni, în împrejurări similare, Hunsrückul să fi fost într-adevăr o oază ferită de asprimile „înnoirilor" politice și de atrocități. În ipoteza aceasta, însă, pălește vizibil forța de generalitate, de „totalitate", a operei, „tipicitatea" ei, în accepția lukácsiană, la intersecția singularului cu universalul. Pe de altă parte, o asemenea ambiție și voință de generalitate sînt detectabile, implicit și explicit, și nici că se putea altfel, la autorul unei opere de artă. Metonimic, Reitz o și mărturisește cel puțin atunci cînd, cu deplină inocență (?) își intitulează al doilea episod „Die Mitte der Welt", în tălmăcire slobodă, „buricul pămîntului". Aparține, această făloșie, oricărui „patriotism local", oricărui provincialism orgolios. Nu repeta, oare, cu justificată mîndrie de poet, Zaharia Stancu, că pentru el Călmățuiul e pur și simplu Mississipi, voindu-se astfel, și pe sine, un fel de Mark Twain teleormănean? Sînt impulsuri explicabile și de întîlnit pretutindeni pe acest pămînt al neamurilor. În *Heimat*, dacă nu mă înșel, același Glasisch-Karl observă că, dacă tragi o linie, pe hartă, între Paris și Berlin, această linie musai să treacă, nesmintit, prin Schabbach, calcul cartografic care gîdilă simțămîntul băștinașilor față de „geniul locului" lor, gata să traducă protocronist: Franța și toată Germania depind pînă la urmă, într-un fel sau altul, că vor ori că nu vor, de Schabbach!

Nu-mi dau seama cîtă (bună) intenție stă la temelia viziunii lui Reitz și nici cît spațiu își rezervă acesta pentru o eventuală „manipulare a cronicii" (a istoriei). În orice caz, realizatorul nu e autorizat să emită pretenția că *Heimatul* său ar fi — cu un coeficient de generală viabilitate — *Hei-*

*matul* tuturor germanilor. Nici nu ar fi putut să fie, se va spune, nici o operă n-ar fi putut să fie! Posibil. Totuși, lectura „trecutului de ieri", selectarea ipostazelor sale „nodale", aplecarea într-o direcție sau alta a privirii critice, toate acestea pot fi judecate, și nu cred că Edgar Reitz s-ar mulțumi cu laudele aduse modului său pregnant de a evoca și elogia, fie și critic, „viața la țară", „gemütlich"-ul de odinioară. Dar, pe măsură ce încercăm să aprofundăm, la rîndul nostru, lectura filmului lui Reitz — admirabil sub multe aspecte —, ne dăm seama că realizatorul e ca însuși Hänschen: vede și „trage" dublele serialului său cu un singur ochi. Sau, mai exact: închide un ochi atunci cînd își privește materialul de povestit, de prins, modest, într-o cronică, într-un hronic (modest, fiindcă, se știe, cronica și cronografia nu sînt încă istorie!). Și, închizîndu-l, firește că nu mai vede, nu mai poate vedea „totul", handicapat de o asemenea, nescontată, infirmitate. De aici, o schimbare, de asemenea nescontată, de accente. „Gerul sentimentelor", dezumanizarea și, oricum, pierderea „valorilor tradiției", ale trecutului, nu sînt legate simbolic numai de destinul Mariei: asemenea fenomene nu încep după al doilea război mondial, ci cu mult înainte: egoismul, intoleranța, incomprehensiunea, indiferența, insensibilitatea micii și mijlociei burghezii rurale prind cheag și se consolidează progresiv încă din primul episod din 1919, odată cu întoarcerea lui Paul din prizonierat, care, perfect „americanizat", asigură o minunată continuitate dezagregării nu doar a nucleului familial, a „casei părintești", „patriarhale", unic loc de pace, de trai tihnit și de caldă înțelegere omenească (girat și garantat, cît a trăit, de Katharina). Generația Mariei face să se subțieze pînă la fragilitatea unei pînze de păianjen firul presupuselor și realelor daruri și haruri a ceea ce a însemnat cîndva „Heimat"; generația lui Hermann, compozitorul, rupe complet și, poate, definitiv, acest fir (și prin dezrădăcinare). Maria, solitară, s-a oprit, s-a blocat în situația ei de văduvă paradoxală, dar „dezvoltînd" și gene negative ale neamului ei de Wieganzi, transmise, cu o crispare egoistă a strîngerii în sine, și fiilor: de aici atîta învîrtoșare sufletească la Anton, care introduce, primul, elemente de capitalism în Schabbach prin întemeierea industriei sale optice și chiar la Ernst, transformat în anticar *sui generis*, care spoliază întregul ținut de „bunurile" sale tradiționale,

exploatînd gustul încă la modă pentru solidele vechituri menite să dea culoare și un blazon ciudat *habitat*-ului burghez *à la page*. Asistăm, în fond, la triumful a ceea ce Gillo Dorfles, într-un scurt și acut eseu, numea de curînd „omul de incultură" : și Anton, și Ernst, și Maria, și Eduard, și Paul „Americanul" sînt desăvîrșiți „oameni de incultură", care nu mai au nimic de-a face nici măcar cu „meseriașii îndemînatici", oneștii muncitori și artizani pricepuți, ci pur și simplu cu o educație greșită. Nici Katharina nu era „om de cultură" înaltă, dar trăia o viață autentică de țărancă pricepută, perfectă în exercitarea mansupurilor sale; trăia cultura grupului său social, rural, ca pe o „religie laică" a unui mod de viață lipsit de spaime superflue și de coroziunea „ambițiilor greșite" sau deșarte. Katharina era „sarea pămîntului" și, ca atare, ultima exponentă pură a unei lumi care s-a stins pentru totdeauna, odată cu ea. Și cum Katharina Simon aparținea, generațional, cumpenei dintre secole, figura ei atestă, dialectic și prin contrast, că degradarea întru nazism a societății germane a fost un proces cu rădăcini nu doar în republica de la Weimar, ci mai îndepărtate, se înțelege, în epoca wilhelmină.

Nu e deloc de exclus ca Reitz să fi ținut dinadins să ne comunice, mai mult sau mai puțin mediat (*mass-mediat*), tocmai aceste adevăruri. Dar dacă e așa, de ce și de unde acel epilog "împăciuitor" și "consolatoriu" în "rai" sau, oricum, pe tărîmul de dincolo? Numai de dragul unei readunări — ca în spectacolele de circ sau de revistă — a tuturor protagoniștilor? "Sărbătoarea celor vii și a celor morți" e titlul ultimului episod-epilog: amestecarea, reîntîlnirile și agnițiunile de oameni, cînd apropiați, cînd îndepărtați, în timpul vieții, să însemne acum o tîrzie, mustrătoare invitație la solidaritate? Să ne învețe, prin moarte, cum să trăim? Nu resping bunele intenții ale autorului, dar povestirea sa televizuală (sau cinematografică) ne obișnuise pînă la acest episod, dincolo de unele cedări, cu o anumită strictețe, cu o anumită rigoare și sobrietate a expresiei: acum și aici, totul este, după părerea mea, relativ lipsit de gust și dezlînat. (În raport cu epilogul, de asemenea imaginar, din *Berlin Alexanderplatz* al lui Fassbinder, cel al lui Reitz apare minor, fie dintr-o angulație ideologică, fie dintr-una estetică, măsurînd diferența de statură artistică dintre cei doi cineaști.)

Aş mai adăuga, apoi, că — în ciuda unor eforturi mai mult decît meritorii de dominare a materialului cinematografic, din partea lui Reitz şi a "team"-ului său — satul, populaţia satului din Schabbach nu trăieşte suficient o viaţă proprie, nu devine "popor", rămînînd mai mult un fundal destul de inert, în rama căruia se decupează personajele principale. (Căci "geografia ideală" poate juca renghiuri, şi nu e zis că viaţa se "lasă" montată întotdeauna şi încă automat, de la sine; nu e exclus, totodată, ca Reitz să fi fost constrîns, deseori, să creadă mai mult în mijloacele de comunicare şi de expresie — telecinematografice, de bună seamă — decît în oameni. Fenomenul e aproape curent la profesioniştii supercalificaţi, excelenţi, dar nu mari artişti.) Aproape în suita aceloraşi idei, s-ar mai cuveni observată disproporţia dintre episoade, totdeauna perfect justificată, deşi e vizibilă intenţia autorului de a alterna narativitatea strînsă, cu analize particulare în adîncime, şi momentele colective, corale, adaptîndu-şi evident şi cadenţa, ritmurile, de la o situaţie la alta. Precauţia luată prin definiţia de "cronică" e salvatoare: aparatul de luat vederi alunecă aproape tot timpul la suprafaţă, face să se vadă multe, foarte multe, dar şi să se înţeleagă mai puţine. Totuşi, asemenea consideraţii cer adăstări calme în faţa raportului cu istoria al unui autor îmbibat de lecturi marxiste, nu fără ocheade aruncate în fenomenologia husserliană sau în aceea "a esenţei", preconizată de Heidegger.

Rezervele şi punctele nevralgice statornicite pînă aici nu exclud o judecată globală pozitivă asupra serialului *Heimat*: persistă pe retina spectatorului o imensă cantitate de informaţii şi, din cînd în cînd, momente de sensibilitate şi chiar de poezie. Atîta doar că imaginile pe care spectatorul le percepe firesc, coordonat, cu amîndoi ochii, sînt, parţial, expresia unui cineast care s-a uitat cu un singur ochi la micul univers al Schabbachului, închizîndu-l pe cel care ar fi trebuit să pună în legătură acest înduioşător "buric al pămîntului" cu pămîntul însuşi, cu restul lumii. Intenţionat sau nu, din cauza copacilor dintr-o rarişte idilico-romanţioasă, Reitz nu a mai văzut (nu a vrut, nu a putut?) pădurea tragică a Germaniei. Ca să folosesc un *bon mot*, recent, al vienezului de baştină Billy Wilder, lui Reitz nu i-a reuşit pe deplin să obţină ceea ce

au realizat compatrioţii primului: *"Austriecii au desăvîrşit capodopera de a face din Beethoven un austriac, şi din Hitler un german"*...

De aceea, reabilitarea şi reevaluarea noţiunii de "Heimat" nu se pot socoti integrale: de data aceasta, metonimia sau sinecdoca socotite figuri-principe, potenţial, ale filmului, nu au funcţionat permanent, partea nu a exprimat mereu întregul. *Heimat* este un serial admirabil şi, în acelaşi timp, de regîndit, de refăcut, în deosebi sub unghi „critic", în instanţa "ironiei". Deocamdată, Edgar Reitz are tot dreptul să-şi revendice meritul de a fi deschis drumul, printr-o operă de o indiscutabilă valoare culturală; şi demnitate.

Pînă una-alta, cu rotundă inocenţă (sau consumată abilitate), Reitz a redovedit, a probat — după Costa-Gavras, după Pontecorvo, după Lilienthal — că nimeni şi nicicînd nu a dus şi, eventual, nici nu va putea duce, pînă la capăt, cu necesară coerenţă şi consecvenţă, un film politic *total*, integral. Din cauza producătorilor, a oamenilor de decizie? A imposibilităţii de a consulta cu seninătate istoria? Îmi vine în minte comentariul lui Gramsci la *"observaţia istoricului englez Seeley* [John Robert] *care arăta că, la timpul său, istoria independenţei americane a atras mai puţin atenţia decît bătălia de la Trafalgar, decît amorurile lui Nelson, decît episoadele vieţii lui Napoleon etc. Şi totuşi, din acele fapte aveau să decurgă consecinţe de mare importanţă pentru istoria mondială: existenţa Statelor Unite, ca putere mondială, nu reprezintă un fleac în desfăşurarea evenimentelor din ultimii ani. Cum să procedăm, aşadar, în studierea istoriei? Să ne oprim asupra faptelor bogate în consecinţe? Dar în clipa cînd iau naştere aceste fapte, de unde să ştim noi cît de bogate în consecinţe vor fi ele, în viitor? Problema e realmente insolubilă. În afirmaţia lui Seeley se află, însă, implicit, revendicarea unei istorii obiective, în care obiectivitatea e concepută ca nex de cauză şi efect. Dar cîte fapte nu numai că le scapă istoricilor, ci sînt de-a dreptul neglijate de aceştia şi de interesul cititorilor, fapte cu adevărat importante?"*

Reitz nu a avut menirea, evident, să sesizeze "cît de bogate în consecinţe vor fi în viitor" faptele care iau naştere în prezent, sub ochii noştri. Operînd în prezent, el s-a angajat să găsească, să selecţioneze şi să interpreteze — mai mult sau mai puţin complet — trecutul. Reitz s-a străduit să reînvie pe pînză şaizeci de ani dintr-un trecut trăit la

perfectul compus şi la cel simplu, o amplă perioadă care i-a oferit prilejul să "ghicească", dacă nu să le găsească gata mestecate, fapte dintre acelea care au fost bogate în consecinţe, care au adus reale sau doar abia fardate "vremuri noi". Şi, în orice caz, Reitz merită din plin respectul şi admiraţia publicului şi al criticilor pentru curajul de a înfrunta o asemenea întreprindere uriaşă, ca şi pentru tenacitatea de a fi ajuns să coaguleze, într-o primă elaborare (preistorică) un univers filmic credibil şi chiar ataşant. Aceasta, ca om de cinema. Ca istoric, în schimb, Reitz rămîne un diletant, incapabil să stăpînească autoritar nodurile reale ale ştiinţei istoriceşti. Nu e un reproş, căci iată ce ne spune, în materie, un istoric de specialitate, Marc Ferro, cel care s-a ocupat într-un volumaş chiar de relaţia "cinema şi istorie" (*Cinéma et histoire*, Denoel/Gonthier, Paris, 1977), recunoscînd stratul de "agent şi sursă a istoriei" tuturor "genurilor" cinematografice, cu o singură excepţie: *"Unicele filme care nu aduc nici o informaţie istorică sînt filmele istorice de ficţiune, care sînt foarte frumoase, foarte interesante ca spectacol, ca muzeu, dar nu au nici cea mai mică valoare istorică"*...

Ajunşi la acest punct, riscăm să o luăm de la început: este *Heimat* un film istoric propriu-zis, chiar dacă se autodefineşte modest "o cronică germană"? Dar o cronică nu e, încă, istorie. Riscăm să ne muşcăm coada ca şarpele lui Renzi şi al lui Fellini...

De aceea, mai înţelept e să-mi însuşesc, fie şi în liniile ei mari, concluzia lui Paolo Lughi, care nu a evitat, nici el, să-l compare pe Reitz cu Fassbinder: *"Mai puţin agresiv decît Fassbinder, care a scos net la lumină raporturile de opresiune şi sclavie ale idilei filistine şi mic-burgheze, Reitz într-o manieră diferită, dar, poate, nu mai puţin eficace, ne înfăţişează lenta deteriorare a aceleiaşi idile în faţa noilor mituri ale Americii, ale mobilităţii, ale cîştigurilor uşoare, ale artei «de jos». Şi tot ca Fassbinder, care voia să fie «incomod» şi la nivel productiv, Reitz opune mărfurilor ductile şi agile ale industriei culturale un «kolossal» tot atît de «deranjant», avînd tonurile «înalte» din «Berlin Alexanderplatz»"*. Numai că eu îl consider pe Fassbinder un artist mai mare, mai adevărat decît Reitz, deşi recunosc că acesta din urmă înalţă simţitor exigenţele serialului, făcînd totuşi să credem că *"avangarda a generat cultura de masă"* şi că *mass-medii-*

*le* adună laolaltă în poala lor "înalta cultură" și "cultura inferioară", tocmai pentru că, deși se angrenează și el în experiența timpului pragmatic, nu lasă limbajul serialului său să se altereze, *„să-și contragă articulațiile la nivelul unei elementarități aproape infantile"*, cum se întîmplă în *telenovelas* și în ale lor *"tuneluri ale regresiunii"*.

Cu *Heimat* și prin *Heimat*, germanii au deschis un nou și fecund spațiu dialogului cu propria lor istorie, cu propriul lor *Geist* și cu propria lor *Seele*. Cine ar fi putut face, în 1984, atît de mult, sau eventual, mai mult?

# Peroratio

Am vrut la un moment dat să-mi botez această încheiere, ca pe un rămas bun cu doruri medievale, *envoy* sau *chiusa*, dar mi-am dat seama că aș fi păcătuit prin superbie, crezîndu-mă poet, așa că am ales pînă la urmă — și pentru că e în latinește, limba aceasta înțeleaptă și moartă — *peroratio*, avînd în vedere mai mult semnificația ei de concluzie, de capăt, de epilog, decît aceea de *„formă patetică, trezind în auditor sentimente variate, după scopul urmărit de orator"*, cum ne învață micile și marile contexte. Și dacă, totuși, am urmărit aici un scop, acesta a fost de a-mi îndemna eventualii auditori (cititori) să vadă filme de valoare, să-i cîștig de partea operelor de calitate, să-i îndepărtez cu încă un pas, oricît de mic, de tot ceea ce este și astăzi socotit a fi păcat originar al cinematografului: sclavia și tutela banului, gustul de bîlci, divertismentul facil, epidermic, naturalismul supt de la țîța mamei–fotografii (la care se adaugă, astăzi, închinarea și intrarea sub călcîiul televiziunii). Dar e o închinare, o predare ca aceea a grecilor în fața romanilor, pentru că ea însăși, televiziunea, e cea care topește în condiția sa de *mass-medium*, contrastele și diferențele dintre „cultura înaltă" și cea „de masă", chiar prin film, prin imensa ei capacitate de a difuza filmul. Cel puțin așa i se pare lui Liborio Termine atunci cînd analizează timpul confederativ — concept împrumutat de la Ernst Bloch — în structura serialelor TV (în eseul despre care am mai vorbit):

*„Se știe că aspectul cel mai caracteristic al cinematografului — cel care l-a determinat pe Hauser să asume întreaga artă contemporană sub semnul filmului — constă în a fi dus la desăvîrșire ceea ce, la începutul seco-*

*lului, a reprezentat cîmpul de experimentare în pictură și în literatură, prin cubism și prin «Ulise», de exemplu : spațializarea timpului și temporalizarea spațiului. Cinematograful oferea, la apariția sa, ca fapt verificabil din partea oricui, ceea ce avangarda producea în izolarea laboratorului ei spre a se sustrage scandalului multora. Nu trebuie să mire, firește, acest intim acord între cultura înaltă a avangardei și un mijloc (și un limbaj) de comunicare de masă cum e cinematograful, deoarece — așa cum intuise, cu spirit de anticipare, Baudelaire — e vorba de un autentic raport de filiație : cinematograful își împrumută instrumentele la cererea unei alte noțiuni despre artă, pe care o formulează avangarda. În ciuda aparentei contradicții, este corect să se spună că tocmai avangarda e cea care generează cultura de masă — adică, avangarda e cea care își neagă doar aparent matricea de origine (cultura înaltă), în timp ce, de fapt, își duce la îndeplinire sarcina istorică de berbece* [antica mașină de război]. *Fiindcă, prin avangardă, întreaga înaltă cultură se pregătește întru instituționalizarea «valorilor» sale și întru schimbarea propriilor sale funcțiuni. O înaltă cultură care deriva din omul renascentist, căruia îi mai vorbea încă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, din clipa în care nu a mai existat, nu a avut altă alternativă decît ori să-și schimbe destinatarul și funcția, ori să tacă definitiv. Avangarda, ca punct de vîrf al acelei culturi, i-a deschis prima cale : cinematograful i-a spus imediat că omul epocii relativității e omul-masă și i-a oferit, ca semn distinctiv, forța demonstrativă a unui nou limbaj. Și a dovedit, astfel, că a devenit patrimoniu de masă cea mai cutezătoare dimensiune a unei noi și complete experiențe intelectuale : un nou mod de a conceptualiza lumea și viața printr-un mod diferit de a percepe spațiul și timpul, intima și necesara lor interrelație".*

Or, acestui proces i s-a dat, aproape cu bruscheţe, un brînci decisiv prin actuala revoluție tehnologică. La rezultatele ultime nu s-a ajuns încă — în sensul perfecționării extreme a mijloacelor —, dar s-au conturat cu multă limpezime direcțiile de înaintare, în concordanță cu nevoia simțită de Giulio Carlo Argan și anume aceea *„de a se atribui culturii de masă demnitatea pe care nu o are încă, de a afirma și de a traduce în fapte o continuitate absolută între activitatea de cercetare și cea de comunicare"*.

Cine mi-a făcut cinstea de a citi primul volum al *Aurului filmului* își va aduce aminte că rămăsesem oarecum perplex și nedumerit de graba cu care cîțiva critici și istorici au alcătuit — chiar în pragul anilor '80 — antologii, albume, sinteze și selecții ale unor „filme de salvat": de salvgardat mai puțin din pricina unor cataclisme posibile, și mai mult din aceea a prefigurării iminente a unui nou mod de a gîndi și de a face film. Astăzi, argumentul acesta îmi apare cu o sporită evidență; astăzi, îmi dau seama mai bine că, departe de a fi ucis cinematograful, televiziunea îi oferă noi șanse (în ciuda aparentelor gîlcevi și războaie în dantelele de bandă magnetică) — și nu doar pe cea amin-

tită — de a-i asigura o incomensurabilă difuziune — ci și pe aceea de a-și multiplica și diversifica mijloacele de comunicare și expresie, „revoluționîndu-le", și contribuind încă o dată, la *„necesara întrepătrundere a ceea ce definea cultura* î n a l t ă *cu instrumentele culturii de masă"*.

Dar dacă filmul a fost expresia unui timp al electricității și al benzii de celuloid, televiziunea e fiica erei electronice și a benzii magnetice, mai mult, a laserului. Se pare că, îndeosebi, e vorba de a argumenta supleţea culorii și claritatea lecturii. Am văzut și eu *Misterul de la Oberwald*, experimentul lui Antonioni, în transpunere de pe banda magnetică pe peliculă tradițională, dar rezultatul mi s-a părut mai puțin decît convingător. Dealtminteri, însuși Antonioni recunoaște că, deocamdată, problema problemelor e aceea a „trecerii" de la ceea ce e gîndit și efectuat pentru TV, la ceea ce poate fi proiectat pe ecranele cinematografice „normale", propriu-zise; în același timp, însă, trecerea inversă, de la filmele „de cinema" pe micul ecran, beneficiază de o calitate excelentă. Am auzit și am citit despre strădaniile lui Francis Coppola la al său „Zoetrope Studios", cu ajutorul multor tehnicieni străluciți, în frunte cu Vittorio Storaro, „împărat al luminilor", care își propun să confere mijloacelor TV agilitatea și flexibilitatea în manipulare proprii mijloacelor cinematografului, depășindu-le eventual în folosul noului născut „homo electronicus" (și al „telenebuniei"). Am văzut și videocasete în proiecție pe ecrane de zece ori mai ample decît ale televizoarelor: nu m-au entuziasmat, pentru moment, deoarece nici ele nu restituie decît într-o mică proporție calitatea tehnico-estetică a imaginii. Totuși, „oamenii electronici" sînt optimiști și, alături de ei, cîțiva realizatori și chiar unii critici, care rezervă tot mai mult spațiu, în revistele lor de specialitate, unor rubrici intitulate „noua lume a imaginii electronice".

Astfel, la întrebarea: ce s-a întîmplat și se mai întîmplă în gîndirea și practica filmului mondial, ceva de importanță vitală, ca să nu-i spunem epocală, răspunsul e relativ simplu: „știința întinde mîna artei"! Avînd în vedere vechiul „concubinaj" (numit binom) industrie/artă, aflat la temelia cinematografului, a fost firesc ca proaspăta logodnă să aibă loc, încă o dată, tocmai „sub semnul filmului". Cu o minte încă avidă deschisă noului, Aristarco se face portdrapelul modernului crez, justificîndu-l:

*„Antonioni e cu siguranță primul regizor, alături de Eisenstein, care face să corespundă unei înnoite concepții asupra lumii, o înnoită folosire a tehnologiilor care o exprimă. Vede cum fenomenele culturale și artistice se bazează pe procese tehnico-științifice ; conexiunile ce se stabilesc și sînt în stare să definească pînă și rezultatele filmului și ideologia. Nu întîmplător este primul, în absolut, care a filmat o operă cu telecamerele în locul aparatului de luat vederi, oferind un exemplu concret al previziunilor lui Teige și Eisenstein. Teige afirma : bazînd complet creația filmică pe progresele tehnice și științifice, se va ajunge la o totală revoluționare a producției cinematografice ;* «Toate domeniile necunoscute, petele albe de pe harta cunoașterii și a intuiției, vor fi astfel deschise și dezvăluite. O perfectă stăpînire, o rafinată și ingenioasă folosire a cuceririlor tehnice ne va conduce la înnoirea acestei arte». *Iar Eisenstein :* «Posibilitățile expresive ale cinematografului sînt infinite. Iar eu sînt convins că noi abia dacă le-am trecut pragul. [...] Probleme tot mai noi ies în întîmpinarea noastră. Iată că în miracolul televiziunii ne stă dinainte, ca o realitate, viața vie care amenință să spulbere rezultatele, încă incomplet asimilate și clarificate de experiență, ale cinematografului mut și sonor». *În sfîrșit, Anonioni încheie :* «Ceea ce probabil va produce modificarea cea mai violentă și mai profundă în modul nostru de a percepe și reprezenta lumea e intrarea în viața de toate zilele a laserului. Laserul va schimba raporturile noastre sociale, va face să îmbătrînească dintr-o dată nu numai cinematograful non tridimensional, ci și celelalte arte»".

Pentru prima oară în istoria acestora, a artelor, este recunoscut un asemenea adevăr, cu atîta franchețe și fermitate (dincolo de „cuceririle" recente din domeniul muzicii), adevăr care ne apropie vertiginos de soluția preconizată de Charles P. Snow, adică aceea a sintezei unei „a treia culturi", întrevăzută ca „alianță" între cultura umanistă și cea științifică. Se înțelege, hegemonia o va avea tehnica și totul se va petrece nu în afara, ci înăuntrul „epocii relativității", așa cum profetiza același Eisenstein, susținînd că *„nu trebuie să ne temem de a spune că însuși cinematograful se întemeiază pe cea de-a patra dimensiune einsteiniană, tocmai pentru că, în cinematograf, cea de-a patra dimensiune este timpul, care, să zicem așa, pătrunde și se leagă de cele trei ale spațiului..."* (citatul e *apud* Liborio Termine). Îl confirmă, în zilele noastre, critica de specialitate, care admite fără crîcnire că „structurile povestirii filmice se găsesc în însăși noua concepție științifică", producătoare de „modele cognitive noi", cu punctul de plecare în Einstein: *Identificarea unei femei* de Antonioni, *Unchiul meu din America* de Resnais și *Paris, Texas* de Wenders sînt citate ca exemple edificatoare. În asemenea pelicule, pasămite, *„noua povestire cinematografică nu mai urmează legea cauzei și efectului, ci pe aceea a «undei probabilității», prin care un anumit eve-*

*niment are loc întrucît există, statistic, probabilitatea ca acesta să aibă loc, și în consecință autorul îl face să se împlinească".* Hm...

Să fie într-un ceas bun, din parte-mi, o asemenea memorabilă (re)împăcare! Dar nu pesimismul sau neîncrederea, ci un dubiu tot „științific" mă trage de mînecă și-mi aduce aminte că, pînă la urmă, toată această „revoluție tehnologică" nu va putea trece mult dincolo de o extremă perfecționare și rafinare a mijloacelor, de o înmulțire a lor. Întrebarea esențială, însă, rămîne dacă asemenea înnoiri tehnologice vor produce *și artiști noi*: probabil că da, ba e chiar sigur că da. Cinematograful își va avea, fără îndoială (dacă nu i-a și avut, căci noi nu știm tot ce se petrece în lumea asta mare), Stockhausenii, Luiginonii și Beriii săi binemeritați. Și pe urmă? Va fi, oare modificată, răsturnată eventual, și estetica, și filosofia culturii, care — pînă acum, cel puțin — ne învățau că nu există progres în artă, în absolut, și cu atît mai puțin un progres datorat perfecționării mijloacelor de expresie?! Am învățat, pînă acum, că Homer, fiindcă a trăit și a povestit în „preistorie", nu poate fi socotit, prin însuși acest fapt, inferior lui Balzac sau lui Tolstoi, care au cunoscut mașina cu aburi, sau lui Borges, care a apucat zborurile în Lună. Inspirat de alte criterii și viziuni, Romulus Rusan, în *Filmar*, se arată convins că *„filmul este arta ai cărei maeștri, în totalitate, sînt încă niște precursori"*: să fie doar precursori și în sens de pre-electronici sau prelaserieni? Să credem, de pildă, că artistul Eisenstein și artistul Chaplin vor cădea curînd în desuetudine pentru că nu au dispus de setul mai complex și mai sofisticat al lui Coppola, al lui Wenders sau al lui Resnais?

Ne întoarcem, astfel, cu fața la scopul real al „perorației" noastre: filmul de calitate, filmul-operă de artă. Unde ne sînt valorile? Unde ne vor fi ele? Vrînd-nevrînd, deocamdată pasionata îmbrățișare dintre cinematograf și televiziune a avut în vedere tot ce este și orice este film, fără alegere. Semnificația ei e net cantitativă, ba, la rigoare, hibridă, în sensul că leagă într-un imens snop toate filmele, bune și rele, capodopere și produse submediocre, înalta valoare și maculatura. Dar cine să mai deosebească, într-o asemenea înghesuială, grăuntele curat de pleava copleșitoare? Televiziunea, căpcăun nesățios, debordează fără încetare, dar și fără selectivitate, nelimitate cantități de filme. Și tot fără încetare și fără un sigur criteriu de selecție, telespectatorul

înghite otova tot ce i se oferă. De aceea, problema reală a fost și rămîne — și în condițiile „erei electronice", ale lui „*homo* electronicus" și ale „teledependentului" — aceeași: educarea și formarea publicului prin opere de valoare. Și așa se face că mi-a produs o mare bucurie citirea și recitirea pamfletului lui Renzo Renzi, *De ce nu sînt făcute praf filmele la TV?* (în revista condusă de acest neobosit iubitor de cinema, „bolognaincontri", nr. 11/1981: *Perché non si stroncano i film in tivù?*). O bucurie pe care mă grăbesc să o împărtășesc, în parte, și cititorului român:

*„..Dovada că cinematograful în înțeles tradițional se află într-o fază de scădere, dacă nu de dispariție, stă în faptul că noilor cinefili le place întreg cinematograful, fără prea multe distincții între diferitele filme. Lor le place filmul așa cum poate să placă un „revival", o deshumare de lucruri moarte. Nu s-a întîmplat, totuși, pînă acum, să placă toate romanele, toate picturile, toate sculpturile, toate arhitecturile. Și iată că, astăzi, cinematograful e iubit ca anotimpul unui stil pierdut : barocul sau* deco*-ul. Ce frumos era cinematograful.*

*Așa ziceam și noi, veteranii, cărora ne plăcea atît de mult cinematograful. Dar am devenit, curînd, foarte selectivi, sub semnul unui anotimp în ascensiune.*

*Faptul în sine — această dragoste nediscriminată pentru cinematograf — ar avea pur și simplu semnificația unei întîmplări, dacă n-ar ascunde un precedent oarecum neliniștitor. În anii '60 s-a răspîndit... un tip de cultură sociologică de origine anglosaxonă care, receptată în modurile cele mai nechibzuite, avea să înlesnească prăbușirea selecțiilor, a opțiunilor. De fapt, limita unei anumite sociologii e tocmai aceea de a descrie în mod inutil lumea. Căci dacă pentru această sociologie preocupată de orice, totul are un interes, tocmai «sociologic», de ce să nu-i așezăm, pe același plan al meritelor, pe Chaplin și filmele-maculatură? Lucrul ar fi rămas oricum circumscris dacă n-ar fi coincis cu nevoile practicii televizuale ca «serviciu public» (sau ca joc publicitar).*

*S-a spus de mult că TV, cu retrospectivele și ciclurile ei de filme, a devenit cel mai mare cineclub din cîte se cunosc. Ciclurile tematice repropun în serie — pe regizori, pe actori, pe genuri — filmele trecutului. Ce face redactorul acestor cicluri, marele îndoctrinator, atunci cînd ele sînt comentate? În primul rînd, el trebuie să-și convingă publicul că merita să readucă la lumină aceste filme. În primul rînd, așadar, atitudinea e apologetică (în timp ce pare interesant să propui o operă, chiar dacă după aceea aceasta e discutată critic cu temeinicie și rigoare. Așa se face, cum s-a și făcut de curînd, să vezi tratate cu prea mult respect, de exemplu, «filmele cu telefoanele albe», într-o serie, altminteri destul de folositoare, dedicată cinematografului italian din anii '30. Atunci, cel care dispune de o minimă informație se întreabă cum de poate fi elogiat un asemenea cinematograf prost, al indiferenței, care a fost acela al «telefoanelor albe», îndeosebi dacă ne gîndim că, în aceiași ani, se vedeau deja filmele lui René Clair, Ernst Lubitsch sau Howard Hawks.*

*Pe de altă parte, interesele create în jurul unei instituții publice cum este TV împiedică, de fapt, orice posibilă critică, deoarece s-ar spune imediat că un «serviciu public» nu poate să critice cutare sau cutare produs, de îndată ce*

*mijlocul este, tocmai,* în serviciul tuturor. *În această împrejurare, de altfel, orice operațiune televizuală, în cheia unui colosal centrism, se întemeiază pe ideologia lui pro și contra, a negrului care nu poate să existe fără alb, și, pe scurt, pe ideologia lui «una ție, una mie», ca dovadă de obiectivitate, în timp ce manipularea se exercită, adeseori, chiar în felul acesta.*

*Între timp, însă, o generație a crescut hrănindu-se cu asemenea ciorbe. În domeniul specific al ciclurilor cinematografice, în afară de apologie se cultivă incapacitatea de a alege și nostalgia. Din acestea se hrănește, astfel, acel climat de «revival» despre care vorbeam mai sus. Viitorul nostru e în spatele nostru, ar zice Gassman. Cu o adăugire. În corul apologetic ce se produce în jurul oricărui tip de filme (în timp ce cinematograful, se spunea, poate că trage să moară), există opere și regizori și actori mai elogiați decît alții și aproape sacralizați. Întrucît regresiunea sporește imens oedipismul, toate acestea sînt opere, regizori și actori care — uneori din neverificate presupuneri ale unor imputări, ale unor vini — au fost neglijate și neglijați sau refuzați de tați (tații își pun, acum, toată nădejdea în nepoți, de către care — dacă va persista spirala asasină — vor fi cu siguranță răzbunați). Iată de ce, pentru a mai mișca un pic apele stătute ale acestui public totalizant și consimțitor, și pe deasupra oedipic, eu propun — măcar pe cîte un canal de televiziune care vrea să fie liber cu adevărat — un ciclu sau o serie de cicluri alcătuite din filme care trebuie criticate. Întrerupem, cînd și cînd, filmul și în loc să facem publicitate unei paste de dinți, apare criticul necruțător și zice :* «Ați observat cît de falsă e povestea derulată pînă acum? Ei bine, continuați s-o priviți. Veți vedea altele și mai și».

*O critică nimicitoare la televiziune ar fi, desigur, un scandal prin ea însăși. Dar pentru ca scandalul să fie complet, înțeleg să sugerez, spre criticare, următoarele nume de regizori și de actori : Alfred Hitchcock în primul rînd, Samuel Fuller, Nicholas Ray, John Wayne, Totò, Mario Bava, Raffaello Matarazzo, ca hartă a noului conformism : nu pentru că o parte dintre aceștia n-ar fi făcut și cîte un film bun, ci pentru că a fost proclamată sacră întreaga lor producție, înăuntrul acestei mlăștinoase mări a elogiilor. Să desacralizăm deci mediocritatea : a venit ceasul bunicilor. Nepoți !, ajutați-ne împotriva taților voștri. Lor le place orice, tot. Ce anosteală !"*

Se înțelege, sper, că Renzi nu dramatizează (foarte), ci ironizează, atrăgîndu-ne atenția asupra unui fenomen real și la noi acasă, chiar dacă într-o măsură mai redusă: să ne gîndim la videocasetofilia publică și privată, prezentă cel puțin ca o tendință certă. Cît despre împărțirea generațională, aceasta e cît se poate de justă: dinadins am tradus ultimele cuvinte ale lui Renzi (*„che noia !"* = ce plictiseală!) cu „anosteala" atît de dragă lui Suchianu, care a fost, pînă la un moment dat, spectator și tată și bunic... În privința uriașului cineclub care este televiziunea, într-adevăr, ce educație (ideologico-estetică) s-ar putea organiza, și cu cîtă eficacitate, pe micul ecran, pentru a reobișnui publicul nostru mare cu filmul ca *operă de artă !* Am folosit în aceste idei mijloacele și procedeele din primul volum al *Aurului filmului*, poate chiar accentuîndu-le. Am apelat

la vocile unor eseiști și critici mai mult ori mai puțin iluștri, nu pentru a-mi adăposti opiniile sub scutul autorității lor, ci, dimpotrivă, pentru a le pune în contact și în dialog cu viziuni teoretice mai stricte, cu experiențe mai bogate și mai nuanțate. De fapt, m-am gîndit mai puțin la mine și mai mult la spectatorii, la criticii și chiar la cineaștii noștri: pentru ei am evocat pagini de scenariu cu „scriituri" caracteristice; episoade semnificative din activitatea concretă a unor platouri de filmare; declarații și intervenții ale unor autori surprinși în momente de sinceritate sau dînd glas propriilor „poetici",—scoțînd din „filmarul" meu (face carieră inspiratul titlu al lui Romulus Rusan!) — impresii, opinii, judecăți menite să se confrunte între ele, uneori la îndelungate intervale de timp și de spațiu, verificîndu-se astfel pe sine, în fața cititorului. Și-apoi, sînt cele aproape treizeci de filme luate în examen — ce-i drept, un examen nu tocmai omogen și sistematic, reglat mai curînd de necesități (și posibilități) ale unui discurs întemeiat pe o pluralitate de criterii — prin discutarea cărora m-am străduit să ofer o imagine cît mai complexă a lumii contemporane, ca fundal cuprinzător și ferm al vieții trăite cînd „deasupra istoriei", cînd „dedesubtul ei",— așa cum numai cinematograful (ca mijloc) și filmele (ca stil) sînt în stare să reconstruiască și să propună ochiului și urechii atente ale oamenilor de astăzi.

Părerea mea e că publicul, spectatorul de cinema, nu este numai egalul autorului, al realizatorului, ci, într-o măsură de-a dreptul sporită, și al criticului: un partener, un colaborator, deci, afirmînd sau respingînd, admirînd, disprețuind sau iubind, pe scurt, exercitîndu-și — egal între egali — dreptul și datoria susținerii propriilor judecăți de valoare. Dincolo de diviziunea în capitole și paragrafe, deloc încremenite și închise, cititorul e îmbiat, în cazul nostru, să conlucreze cu autorul prin „ghicirea" unor nexuri, a unor legături, care apropie, oricît de neașteptat, în proporții mai mici sau mai mari, de pildă, un film ca *Germania în toamnă* de *Profesiune: reporter*, pe acesta din urmă de *Proba de microfon*, care nu e străin de tîlcurile din *Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți*, la rîndul său posibil de comparat cu *Pas în doi*, după cum inocența fetiței din *Alice în orașe* sau a băiețelului din *Vaporul alb* poate fi socotită un revers al diabolismului „copilei" din *Toby Dammit*. Și cine ar fi în stare să nege că un tainic resort îi

unește pe aborigenii australieni din *Acolo unde visează furnicile verzi* cu trudiții cultivatori din *Insula?* Dar cîte alte, nenumărate, intuiții nu pot să aibă cititorii / spectatori, depășind cu dezinvoltură aserțiunile autorului, completîndu-le, amplificîndu-le, în calitate, tocmai, de co-autori? ! (*publicul ca autor* a devenit ținta cea mai înaltă a filmologilor și psihosociologilor din zilele noastre !).

Vreau să spun, prin toate acestea, și să subliniez, că există o omenie (post-cvadrumană, ulterioară ordinului primatelor) a întregii umanități și că Marx avea dreptate să vadă în comunism o cale mai realistă și mai dreaptă pentru ca omul să devină treptat tot mai uman. Există copii, există tineri, există bătrîni, în filmele proiectate oricît de stîngaci în paginile de față, există amintiri și vise, nostalgii și speranțe, demnități jignite și nedreptăți reparate, lacrimi și surîsuri. Cineva scria că *„prezentul nu e niciodată indolor“*, fiindcă orice facere — și prezentul e de fiecare dată o nouă facere — e încinsă de dureri, fără ca ele să stăvilească, totuși, șuvoiul bucuriei. Al bucuriei de a lucra, de a plăsmui, de a face, și trebuie să recunoaștem că filmul tocmai asta e: muncă, activitate perpetuă, facere, „acțiune“. Cel puțin așa a fost pînă acum, indiferent de meridianele care l-au produs. Evident, filmul bun, filmul de calitate, filmul-operă de artă, pe care nu voi obosi nicicînd să-l recomand marelui public, „cercului de cunoscători“ destinat — de istorie — să crească și să se dilate din ce în ce mai mult, în diametru, democratic, de jos în sus. O contribuție la atingerea unui astfel de țel am dorit să fie — cu inima, nu doar cu mintea — cartea mea. Adică un aport la îmbogățirea și înnobilarea cunoașterii, a orizontului de cultură — repet pentru a nu știu cîta oară: este vorba de cultura înțeleasă ca mod de a trăi, ca „religie laică“ — fără de care viitorul va refuza să se profileze pe cerul existenței noastre de azi și îndeosebi pe al acelei ce se apropie.

Cum vor fi — în lume și la noi acasă — filmele anilor '90 și după aceea, ale primelor decenii ale mileniului al treilea? Depinde de cum ne vor fi nepoții; depinde de ei dacă operele preferate și gustate de un mic cerc de cunoscători, de „inițiați“ (de parcă cinefilii ar fi o sectă sau o lojă cu acolade „elitare“) vor deveni opere preferate și gustate de un larg cerc de cunoscători, practic de majoritatea (tele) spectatorilor, cum preconiza Brecht. În sensul discutat, după părerea mea, este neapărat necesar ca acest public

să-și redobîndească și să-și păstreze plăcerea de a frecventa *sălile de cinema*, fiindcă — cel puțin pînă cînd televiziunea va putea să ofere mijloace de receptare analoge sau egale — numai marele ecran e în stare să ofere chezășia unei înțelegeri și vibrații, dincolo de simpla intrigă, de simplul „subiect", *și* în orizontul dimensiunii estetice, artistice, a filmului, pentru cauza căreia am „perorat" pînă acum, poate pînă la... anosteală, pînă la osteneală. Cu sentimentul, încă nu pe deplin deslușit că bunicii și-au făcut, totuși, datoria. Cu speranța că și-o vor face, mai bine, nepoții...

# Autorii și operele lor

## (Fișe bio-filmografice)

ALLEN, Woody (Allen Stewart Königsberg) — actor, regizor, scenarist american (n. Brooklin—New York), 1.XII.1935. Se afirmă, după 1952,cu scheciuri umoristice pentru TV. Lansat pe Broadway, interpretează două comedii proprii. Din 1970 începe să-și valorifice talentul de cineast, cu *Take the Money and Run (Înșfacă banul și șterge-o)*; *The sleeper (Cușeta*, 1973), aspră critică a actualității americane; *Annie Hall* (1976); *Manhattan* (1979); *The Purple Rose of Cairo (Trandafirul purpuriu din Cairo*, 1985), *Hannah and her sisters (H. și surorile ei*, 1985), filme în care autorul își definește stilul unui „umor dramatic" de sorginte chapliniană, în cheia și tehnica „nonsensului". A. e socotit unul dintre cel mai vitali, mai subtili (și sofisticați) ironiști ai ecranului contemporan.

*ZELIG* — *r.**, *sub.* și *sc.* : Woody Allen; *i.* : Gordon Willis; *scg.* : Mel Bourne; *c.* : Santo Loquasto; *m.* : Dick Hyman. Cu: Woody Allen, Mia Farrow, John Buckwalter, Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim. *Prod.* : Orion Pictures—Warner Bros, SUA, 1983.

ANTONIONI, Michelangelo — regizor și scenarist italian (n. Ferrara, 29.IX.1912). Își manifestă preocupările cinematografice întîi ca recenzent, apoi ca student la Centro Sperimentale (Institutul superior de cinematografie) și ca documentarist (după o licență în științe economice), rămînînd celebre peliculele sale de gen: *Gente del Po* (Oameni de pe Valea Padului, 1943; *N.U., Nettezza Urbana (Intreprinderea de salubritate publică*, 1948); *L'amorosa menzogna (Drăgăstoasa minciună*, 1949). Prin primul său lung-metraj, *Cronaca di un amore (Cronica unei iubiri*, 1950), Antonioni deschide un nou drum în cinematograful post-neorealist: acela al unui realism mai mult psihologic decît epic, interesat în scrutarea lumii interioare a personajelor. Filme marcante: *Le amiche (Prietenele*, 1955); *Il grido (Strigătul*, 1957), în care se urmărește tema generică a „bolii sufletului" contemporan, atingînd expresivitatea maximă în tetralogia: *L'avventura (Aventura*, 1960); *La notte (Noaptea*, 1961); *L'eclisse (Eclipsa*, 1962), *Deserto rosso (Deșertul roșu*, 1964). Tema „alienării" e întîlnită și în filme ulterioare, dar cu un sporit accent pus pe aspectul social: *Blow up* (1967),

---

**Abrevieri*: *r.* = regie; *sub.* = subiect; *sc.* = scenariu; *i.* — imagine; *scg.* = scenografie; *c.* = costume; *m.* = muzică; *prod.* = producție.

*Zabriskie Point* (1970). Ulterior, A. își adîncește studiul perfecționării mijloacelor sale de expresie cu ajutorul TV și al electronicii: *Il mistero di Oberwald* (*Misterul de la Oberwald*, 1979).

*PROFESIUNE : REPORTER* (*Professione : reporter*) — *r.* : Michelangelo Antonioni; *sub.* : Mark Peploe; *sc.* : Mark Peploe, Peter Wollen, Michelangelo Antonioni; *i.* : Luciano Tovoli; *scg.* :Piero Poletto; *c.* : Louise Stjernsward. Cu: Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Jan Hendry. *Prod.* : Carlo Ponti pentru M.G.M., Italia—USA, 1975.

BERGMAN, Ingmar — regizor și scenarist suedez (n. Uppsala, 14.VII. 1918). Debut în cinema cu *Kris* (*Criză*, 1945), unde sînt enunțate temele fundamentale ale poeticii sale: existența ca angoasă profundă, solitudinea ontologică a individului. Încă de la *Fangelse* (*Închisoarea*, 1948), B. își realizează operele sub semnul filosofiei lui Kierkegaard. Filme marcante: *Der Sjunde Inseglet* (*A șaptea pecete*, 1956), *Nära Livet* (*Voi fi mamă*, 1957), *Ansikist* (*Chipul*, 1958); *Jungfukallan* (*Izvorul fecioarei*, 1959); după acest film, B. se apropie de studiile lui Jung și începe să caute „persoana" inclusiv cu mijloacele psihanalizei: *For Att inte Tala om alla Dessa Kvinnor* (*Ca să nu mai vorbim de toate aceste femei*, 1964); *Persona* (1965); *Vargtimmen* (*Ora lupului*, 1967); *Skammen* (*Rușinea*, 1968) și indeosebi *Visknirgar och rop* (*Strigăte și șoapte*, 1972). În 1977 turnează în R.F.G. *The Serpent's egg* (*Oul șarpelui*). Întors în patrie, realizează, printre altele: *Sonată de toamnă* (1978), *Fanny și Alexander* (1983). Pentru Festivalul celor două lumi de la Spoleto pune în scenă *Domnișoara Iulia* de Strindberg (1986).

*FRAGII SĂLBATICI* (*Smultronstället*) — *r. sub.* și *sc.* : Ingmar Bergman; *i.* : Gunnar Fischer; *scg.* :Gittan Gustafsson; *m.* : Erik Sjöström. Cu: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl. *Prod.* : Svensk Filmindustri, Suedia, 1957.

BUÑUEL, Luis — cineast spaniol (n. Calanda, Spania, 22.II.1900 — m. Ciudad de Mexico, 30.VII.1983). Studii de agronomie și inginerie la Madrid; acolo leagă prietenie cu cei mai importanți intelectuali ai epocii: F. Garcia Lorca, José Ortega y Gasset, Rafael Alberti, Salvador Dali. Licențiat în litere și filosofie. Experiență de actorie și direcție de scenă. În 1925 ajunge la Paris, urmînd cursurile Academiei de Cinema; unul dintre directorii instituției, Jean Epstein, îl ia ca asistent la cîteva filme ale sale. B. scrie și realizează, cu Salvador Dali, celebrul *Un chien andalou* (*Un cîine andaluz*, 1929), apoi *L'âge d'or* (*Vîrsta de aur*, 1930) — Dali colaborînd, aici, doar la redactarea primelor secvențe. M.G.M. îi oferă lui B. un contract pe care acesta îl refuză, rămînînd puțină vreme în studiourile hollywoodiene, ca „observator". Revenind acasă regizează *Las Hurdes* (*Pămînt fără pîine*, 1932), documentar despre unul dintre cele mai sărace ținuturi spaniole. În 1935—37 produce documentare dedicate războiului civil, printre care *España leal en armas* (*Spania loială sub arme*). După căderea republicii spaniole, trecînd prin Paris și New York, se stabilește în Mexic, unde turnează filmul muzical *Gran Casino* (1946) și *Los Olvidados* (*Uitații*, 1950). Alte filme marcante: *El* (1952); *Nazarin* (1958), *El Angel exterminador* (*Îngerul exterminator*, 1962); *Journal d'une femme de chambre* (*Jurnalul unei cameriste*, 1964); *Le charme discret de la bourgeoisie* (*Farmecul discret al burgheziei*, 1972); *Le Fantôme de la liberté* (*Fantoma libertății*, 1974); *Cet obscur objet du désir* (*Acest obscur obiect al dorinței*, 1977).

*VIRIDIANA* — *r.* și *sub.* : Luis Buñuel; *sc.* : Buñuel și Julio Alejandro; *i.* : José F. Aguayo; *scg.* : Francisco Canet; *m.* : Mozart, Haendel și melodii moderne de dans. Cu: Silvia Pinal, Fernando Rey, Francisco Rabal, Margarita Lozano. *Prod.* : UNINCI și Films 59, Spania, 1961.

DANELIUC, Mircea — regizor, scenarist și actor român (n. Hotin, 7.IV. 1943). Licențiat al Universității din Iași, Facultatea de filologie — limbă și literatură franceză (1966). Absolvent al I.A.T.C., secția regie cinematografică (1971). Debutează în 1975 cu lung-metrajul *Cursa*, atrăgînd atenția criticii și a producătorilor. *Ediție specială* (1977) evocă perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial în mediul gazetăresc. *Vînătoarea de vulpi* (1980) este ecranizarea romanului *Niște țărani*. *Glissando* (1984), încercare ambițioasă de a împleti narațiunea tradițională, „realistă", cu viziuni onirice și cu analize ale comportamentelor umane; anumite lungimi îl fac pe D. să treacă pe lîngă o posibilă capodoperă: dar și așa, *Glissando* cuprinde secvențe *„conduse cu mînă de maestru"* (cum scria „Corriere della Sera", după Festivalul de la Veneția).

*PROBA DE MICROFON* — *r.* și *sc.* : Mircea Daneliuc; *i.* : Ion Marinescu. Cu: Tora Vasilescu, Gina Patrichi, M. Daneliuc, George Negoescu, Adrian Mazarache, Geta Grapă, Vasile Ichim, Maria Junghietu, Victor Hillerim. *Prod.* : Casa de Filme 3, R. S. România, 1980.

*CROAZIERA* — *r.* și *sc.* : Mircea Daneliuc. Cu: Tora Vasilescu, Nicolae Albani, Maria Gligor, Paul Lavric, M. Daneliuc, Mihaela Juvara, Adriana Șchiopu, Florin Tănase, Maria Munteanu, Mario Podoleanu. *Prod.* : Casa de Filme 3, R. S. România, 1981.

DE SICA, Vittorio — regizor, actor de teatru și film italian (n. Sora, 7.VII.1901 — m. Paris, 13. XI.1974). Studii de economie. De la 16 ani apare pe scenă; carieră strălucită în roluri de june prim romantic, elegant și spiritual. Tot ca actor debutează în cinema (1926), primul mare succes fiind *Gli uomini che mascalzoni! (Bărbații, ce canalii!*, 1932). Regie din 1940: *Due dozzine di rose scarlatte (Două duzini de trandafiri roșii)*. *I bambini ci guardano (Legea inimii*, 1943), marchează începutul colaborării cu scenaristul Cesare Zavattini, din care vor rezulta cîteva opere de vîrf ale neorealismului: *Sciuscià (Lustragiii*, 1946), *Ladri di biciclette (Hoți de biciclete*, 1948), *Miracolo a Milano (Miracol la M.*, 1951). După o scurtă ședere în S.U.A., se întoarce în patrie și realizează — fără să se mai ridice la înălțimea expresivă din anotimpul neorealist — *Stazione Termini (Gara Termini*, 1953); *L'oro di Napoli (Aurul Neapolelui*, 1954); *La Ciociara (Ciociara*, 1960), *Matrimonio all'italiana (Căsătorie în stil italian*, 1964); *Il giardino dei Finzi—Contini (Grădinile Finzi—Contini* 1971) ș.a., ultimul său film fiind *Il viaggio (Călătoria*, 1974). De reținut, de asemenea, dintr-un număr impresionant, interpretările actoricești din *Pane, amore e fantasia (Pîine, dragoste și fantezie*, 1953), *Il Bigamo (Bigamul*, 1956), *Padri e figli (Tați și fii*, 1956), *A Farewell to Arms (Adio arme*, 1957) și *Il generale Della Rovere (Generalul Della Rovere*, 1959).

*UMBERTO D.* — *r.* : Vittorio De Sica; *sub.* și *sc.* : Cesare Zavattini; *i.* G. R. Aldo, *scg.* : Virgilio Marchi; *m.* : Alessandro Cicognani. Cu: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Alberto Albani Barbieri și actori neprofesioniști. *Prod.* : Rizzoli—De Sica—Amato, Italia 1952.

FASSBINDER, Rainer Werner — regizor, dramaturg, scenarist, actor și producător de filme și TV vestgerman (n. Bad Wörishofen, 31. V. 1946—

— m. München, 10. VI. 1982). Abandonează liceul în pragul bacalaureatului. Cursuri de actorie; figurant în micile teatre müncheneze. În 1967 intră în trupa „Aktion-Theater", iar în 1968 întemeiază „antiteater", pe scena căruia montează, pînă în 1971, 20 de piese. În cinema debutează în 1969 turnînd lung-metrajele: *Liebe ist kälter als der Tod (Dragostea e mai rece decît moartea)*, *Katzelmacher (Veneticul)* și *Götter der Pest (Zeii ciumei)*. A lucrat enorm, într-un ritm impetuos, realizînd pînă în 1982 peste 40 de filme, printre care: *Angst essen Seele auf (Frica mănîncă sufletul*, 1973); *Fontane Effi Briest* (1972—74), *Chinesisches Roulette (Ruleta chinezească*, 1976), *Die Ehe der Maria Braun (Căsnicia Mariei Braun*, 1978), *Lola* (1981), *Die Sehnsucht der Veronika Voss (Dorul Veronicăi Voss*, 1981); și pentru TV: *Bremer Freiheit (Libertate la Bremen*, 1972). După moartea sa prematură, critica l-a numit pe Fassbinder *„un erou grec intens și eficace"* și *„un Balzac al germanilor"*.

*NEGUSTORUL DE LEGUME ȘI FRUCTE (Der Händler der vier Jahreszeiten)* — *r.* și *sc.*: Rainer Werner Fassbinder; *i.*: Dietrich Lohmann *scg.*: Kurt Raab. Cu: Hans Hirschmüller, Irma Hermann, Hanna Schygulla, Gusti Kreissl, Kurt Raab, Klaus Löwitsch, Ingrid Caven. *Prod.*: Tango Film, R. F. Germania, 1971.

*EU NU VREAU, TOTUȘI, DECÎT SĂ MĂ IUBIȚI (Ich will doch nur, dass ihr mich liebt)* — *r.* și *sc.*: Rainer Werner Fassbinder, după o povestire din *Lebenslänglich (Pe toată viața)* de Klaus Antes și Christiane Ehrhardt; *i.*: Michael Ballhaus; *scg.*: Kurt Raab; *m.*: Peer Raben. Cu: Vitus Zeplichal, Elke Aberle, Alexander Allerson, Ernie Mangold. *Prod.*: Albatros Produktion pentru Trio-Film, R. F. Germania, 1975—76.

FELLINI, Federico — regizor și scenarist italian (n. Rimini, 20.I.1920). Bacalaureat. Desenator și redactor la revista umoristică „Marc'Aurelio". Autor a numeroase monoloage și scheciuri pentru Aldo Fabrizi. Din 1941 scrie și scenarii, mai ales pentru filmele lui Fabrizi și Macario; în 1942 elaborează o serie de „scenete", interpretate la radio de el însuși și de Giulietta Masina, care îi va deveni soție. În 1944—45, solicitat de Roberto Rossellini, este coautor la scenariul pentru *Roma città aperta (Roma oraș deschis)*, ca și la alte filme ale acestuia: *Paisà* (1946), *Il Miracolo (Minunea*, 1948, unde F. apare și ca actor), *Europa 51* (1952). Între timp, colaborează și cu Alberto Lattuada și Pietro Germi. *„Primele filme în regia lui Fellini* — scrie Aristarco — *constituie dezvoltarea așa-numitului «curent mistic» al neorealismului"*: *Luci del varietà (Luminile varieteului*, 1951), în coregie; *Lo Sceicco bianco (Șeicul alb*, 1952, cu un subiect de Antonioni); *I Vitelloni* (1953), *La Strada* (1954), toate avînd o consistentă dimensiune autobiografică. Această trăsătură se păstrează și în operele ulterioare, dar stilul fellinian părăsește reminiscențele neorealiste și se îndreaptă spre dilatările semantice ale barocului, sub veșmintele căruia cultivă o critică socială *sui generis*: *La dolce vita* (1959), *Giulietta degli spiriti (Julieta spiritelor*, 1965), *Fellini-satyricon* (1969), *I Clowns (Clovnii*, 1970), *Amarcord* (1973), *Casanova* (1976). După *Repetiție cu orchestra*, continuă colaborare cu Rai-TV și în producerea filmelor *E la nave va... (Și nava merge mai departe*, 1982), *Ginger e Fred* (1985) și *Intervista* (*Interviu*, 1987).

*TOBY DAMMIT* — al treilea episod din *Tre passi nel delirio* (*Trei pași în delir*, film în scheciuri după povestiri de Edgar Allan Poe) — *r.*: Federico Fellini; *sc.*: Fellini și Bernardino Zapponi, adaptare liberă a povestirii *Nu pune rămășag pe capul tău cu diavolul* de Poe; *i.*: Giuseppe

Rotunno; *scg.* și *c.* : Piero Tosi; *m.* : Nino Rota. Cu: Terence Stamp, Salvo Randone, Polidor. *Prod.* : P.E.A. (Roma), Les Films Marceau și Cocinor (Paris), Italia—Franța, 1968.

*OPT ȘI JUMĂTATE (Otto e mezzo)* — *r.* : Federico Fellini; *sub.* : Fellini și Ennio Flaiano; *sc.* : Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; *i.* : Gianni Di Venanzo; *scg.* și *c.* : Piero Gherardi; *m.* : Nino Rota. Cu: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Barbara Steele, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Edra Gale. *Prod.* : Cineriz (Roma)—Francinex (Paris), Italia—Franța, 1963.

*ROMA* — *r.* : Federico Fellini; *sc.* : Fellini, Bernardino Zapponi; *i.* : Giuseppe Rotunno; *scg.* și *c.* : Danilo Donati, după concepția scenografică a lui Fellini; *m.* : Nino Rota. Cu: Britta Barnes, Pia De Doses, Fellini și alții, printre care intervievații: Mastroianni, Anna Magnani, John Francis Lane, Alberto Sordi. *Prod.* : Ultra film (Roma) — Les Productions Artistes Associés (Paris), Italia—Franța, 1972.

*REPETIȚIE CU ORCHESTRA (Prova d'orchestra)* — *r.* : Federico Fellini; *sc.* : Fellini (în colab. cu Brunello Rondi); *i.* : Giuseppe Rotunno; *scg.* : Dante Ferretti; *c.* : Gabriella Pascucci; *m.* : Nino Rota. Cu: Baldwin Bass, Clara Colosimo, Elisabet Labi, Giovanni Javarone, Umberto Zuanelli, vocea lui Fellini și alții. *Prod.* : Daime Cinematografica S.p.A. și Rai TV (Roma) — Albatros Produktion G.m.b.H. (München), Italia—R. F. Germania, 1979.

HERZOG, Werner (Werner Stipetič) — regizor, scenarist și producător vestgerman (n. München, 5.IX.1942). Studii de istorie, filologie și teatrologie la München și Pittsburgh. În 1964 lucrează la un studio TV din S.U.A. În 1966 înființează o casă producătoare proprie; primul lungmetraj: *Lebenszeichen (Semne de viață*, 1967). Apoi: *Fata Morgana* (1968—1970), *Aguirre, der Zorn Gottes* (A., mînia lui Dumnezeu, 1972), *Jeder für sich und Gott gegen alle (Fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor*, 1974), *Fitzcarraldo* (1982).

*ACOLO UNDE VISEAZĂ FURNICILE VERZI (Wo die grünen Ameisen träumen)* — *r.* și *sc.* : Werner Herzog; *i.* : Jörg Schmidt-Reitwein. Cu: Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika, Michael Edols și băștinași australieni. *Prod.* : Herzog/Project — ZDF, R. F. Germania, 1984.

KUROSAWA, Akira — regizor japonez (n. Tokio, 23. III. 1910). Se ocupă de pictură și frecventează o școală de belle arte, dar părăsește studiile, angajîndu-se la o mare casă producătoare de filme, Toho. Timp de șapte ani, pînă în 1943, este asistent al regizorului Kajiro Yamamoto, potrivit structurii „scolastice" (relații strînse între maestru și elev) tipică pentru cinematograful nipon. Cel dintîi film autonom al lui K.: *Sugata Sanshiro* (numele celui care a creat *judo*-ul; 1943). Urmează: *Tora no o fumu otokotachi (Cei care calcă tigrul pe coadă*, 1945), difuzat abia în 1953. După cîteva filme polemic antifasciste, K. pune bazele poeticii sale, potrivit căreia dialogurile și scenele de violență, ca și imaginea savant jucată pe contraste, au drept contrapunct o coloană sonoră bazată pe teme grotești. *Rashomon* (1950) obține un mare succes în întreaga lume, contribuind la înfiriparea „legendei" regizorului. Realizează, apoi, printre altele: *Shichinin-ne Samurai (Cei șapte samurai*, 1954), *Kumunosu-jo (Tronul însîngerat*, 1957), *Sanjuro* (1962). Petrece un timp la Hollywood, unde începe superproducția *Tora! Tora! Tora!* (1967), dar o abandonează repede (filmul

fiind terminat de Fukasaku și Masuda). Insuccesul peliculei *Dodeska-den* (1970) îi provoacă cineastului o criză profundă, aducîndu-l în pragul sinuciderii; recuperarea are loc prin *Derzu Uzala* (1975), produs și turnat în U.R.S.S. *Kagemusha* (1980) și *Kan (Regele Lear*, 1985) se numără printre operele de căpătîi ale lui K.

*A TRĂI* (*Ikiru*) — *r.:* Akira Kurosawa; *sc.:* Hashimoto, Hideo Oguni, Kurosawa; *i.:* Asaichi Nakai; *scg.:* Takashi Matsumaya; *m.:* Fumio Hayasaka. Cu: Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Kioto Sei, M. Kobori, K. Urabe. Toho, Japonia, 1952.

PASOLINI, Pier Paolo — poet, prozator, eseist, dramaturg, regizor, scenarist și actor italian (n. Bologna, 5. III. 1922 — m. Ostia, 2. XI. 1975). Cîteva colaborări ca scenarist, apoi P. semnează prima sa regie de film: *Accattone* (1961); problema lumpenproletariatului e abordată și în *Mamma Roma* (1962). Tema din *Urda dulce* va fi dezvoltată în *Il Vangelo secondo Matteo (Evanghelia după Matei*, 1964). *Uccellacci e uccellini (Păsăroi și păsărele*, 1966) e o reflecție asupra „crizei ideologiei". Atenția cineastului se îndreaptă spre Freud și spre psihanaliză, sub semnul cărora sînt realizate: *Edipo re* (*Oedip rege*, 1967), *Teorema* (1968) și importanta critică a societății capitaliste (motivul „canibalismului") din *Porcile (Cocina*, 1969). După *Medeea* (1969), Pasolini încheagă ceea ce el însuși a numit „trilogia vieții": *Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury (Povestirile din C.*, 1972) și *Il fiore delle mille e una notte (Floarea celor o mie și una de nopți*, 1974). Ultimul film, terminat cu puțin înainte de moartea tragică a poetului-cineast, e *Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò sau cele 120 de zile ale Sodomei)*.

*URDA DULCE* (*La ricotta*) — episod din filmul *Rogopag sau Să ne spălăm creierul* — *r., sub.* și *sc.:* Pier Paolo Pasolini; *i.:* Tonino Delli Colli; *scg.:* Flavio Mogherini; *m.:* Carlo Rustichelli. Cu: Mario Cipriani, Orson Welles, Laura Betti, Vittorio La Paglia. *Prod.:* Arco Film — Cineriz Italia, 1963.

PIȚA, Dan — regizor și scenarist român (n. Dorohoi, 11.X.1938). După terminarea unei școli sanitare, studii de medicină, întrerupte. Absolvind I.A.T.C. (clasa de regie Victor Iliu), debutează în 1970 cu documentarul *Apa ca un bivol negru* (în colab.). În dipticul *Nunta de piatră* (1973), semnează scheciul *La o nuntă*, iar în 1974, al doilea scheci, *Lada*, din *Duhul aurului*. Între aceste două ecranizări după Agârbiceanu, apare serialul TV *August în flăcări* (1973). *Filip cel bun* (1975) este cuprins într-un filon mai amplu al cinematografului românesc pe care l-am numit „în căutarea purității", sentiment ce domină, de altfel, aproape întreaga filmografie a lui P., cineastul luînd în examen, cu precădere, condiția și profilul moral al tînărului contemporan. *Tănase Scatiu* (1976) pune în valoare calitățile de plastician și colorist ale regizorului. În 1977 P. inaugurează ceea ce s-ar putea numi „westernul à la roumaine": *Profetul, aurul și ardelenii*, mai mult un exercițiu pe o „temă dată"; cu o continuare în 1980: *Pruncul, petrolul și ardelenii*. În același răstimp termină *Mai presus de orice* (1978, în colab. cu Nicolae Mărgineanu) și interesantul dar inegalul *Bietul Ioanide* (1979). Odată cu anii '80, Pița intră în faza maturității sale creatoare, alcătuind un „discurs" filmic coerent de autor și de „difuzor" al unui nou umanism: *Concurs*, *Dreptate în lanțuri* (1983), *Pas în doi*.

*CONCURS* — *r.* și *sc.* : Dan Pița; *i.* : Vlad Păunescu; *m.* : Adrian Enescu. Cu: Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Claudiu Bleonț, Vladimir Juravle, Valentin Uritescu, Ștefan Iordache, Adriana Șchiopu, Theodor Danetti, Cătălina Murgea. *Prod.* : Casa de Filme 3, R. S. România, 1982.

*PAS ÎN DOI* — *r.* : Dan Pița; *sc.*: George Bușecan, Dan Pița; *i.* : Marian Stanciu; *scg.* : Călin Papură; *c.* : Maria Malița; *m.* : Adrian Enescu. Cu: Claudiu Bleonț, Petre Nicolae, Ecaterina Nazare, Anda Onesa, Corneliu Revent, Mircea Constantinescu, Aurora Leonte, Adrian Titieni, Tudorel Filimon, Virgil Andriescu. *Prod.* : Casa de Filme 3, R. S România, 1985.

REITZ, Edgar — regizor, scenarist, operator, monteur, producător vest-german (n. Morbach-Hunsrück, 1. XI. 1932). Studii de literatură, teatru și gazetărie. În 1953 înființează o scenă-atelier. Un timp, activitate de dramaturg, operator, monteur. Din 1957 produce filme *in proprio*, mai întîi scurt-metraje industriale și publicitare. Semnatar al Manifestului de la Oberhausen (1962). În colaborare cu Alexander Kluge și Detten Schleiermacher întemeiază Institutul pentru creația filmică de pe lîngă Școala Superioară din Ulm, unde din 1963 e docent la operatorie, dramaturgie și montaj. În 1966 asigură imaginea la *Abschied von gestern (Rămas bun zilei de ieri)* de Kluge. După 1966 produce filme de ficțiune. Debutează in lung-metraj cu *Mahlzeiten (Prînzuri*, 1967), film urmat de alte cîteva pelicule de o anumită soliditate culturală: *Cadillac* (1968—69), *Stunde Null (Ora* 0, 1976), *Deutschland im Herbst (Germania în toamnă*, 1978, un episod) sau *Der Schneider von Ulm (Croitorul din Ulm*, 1978). O pregătire și o muncă asiduă de peste cinci ani (1979—1984), a necesitat realizarea serialului TV *Heimat*, film care-l va impune pe Reitz ca o personalitate de prim rang în ierarhia cineaștilor din R.F.G.

*PATRIE, o cronică germană (Heimat)* — serial TV în 11 episoade — *r.* : Edgar Reitz; *sc.* : Reitz, Peter Steinbach; *i.* : Fernot Roll; *m.* : Nikos Mamangakis. Cu: Marita Breuer, Gertrud Bredel, Willi Burger, Rüdiger Weigang, Karin Sasenack, Gudrun Landgrebe și mulți alții. *Prod.* : Reitz/WDR/SFB, R. F. Germania, 1984.

RESNAIS, Alain — regizor francez (n. Vannes-Morbihan, 3. VI. 1922). Actor de teatru în tinerețe. În 1945 realizează o serie de documentare. Primul lung-metraj, *Hiroshima mon amour* (1959), e aproape în întregime bazat pe un „monolog interior": plecînd teoretic de la „filosofia vederii", a instantaneului, autorul pare a voi să o altereze printr-o „filosofie a ascultării". Aceeași poetică răzbate și din *Muriel* (1963). *„Se poate spune că întreg cinematograful lui Resnais e o căutare a timpului pierdut, fără vreo deschidere spre ziua de mîine ; ceea ce personajele «găsesc» în legătură cu viața lor nu schimbă nimic, ca nivel și sens".* Așa se va întîmpla în *Je t'aime, je t'aime (Te iubesc, te iubesc*, 1968), în *Staviski* (1974) și în *Providence (Providență*, 1977), precum și în ulterioarele *Mon oncle d'Amerique (Unchiul meu din America*, 1980), *La vie est un roman (Viața e un roman*, 1983) sau *Mélo* (1986).

*ANUL TRECUT LA MARIENBAD (L'annee dernière à Marienbad)* — *r.* : Alain Resnais; *sc.* : Alain Robbe-Grillet; *i.*: Sacha Vierny; *m.* : Francis Seyrig; *montaj* : Henri Colpi. Cu: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëf, Françoise Spira. *Prod.* : Terra Film, Coropran, Precitel, Como-Films, Argo-Films, Tamara, Cinétel, Silver Films, Cineriz, Franța—Italia, 1961.

ROBBE-GRILLET, Alain — scriitor și cineast francez (n. Brest, 18. VIII. 1922). Teoretician-șef al curentului „nouveau roman" — după care *„lumea locuită se află redusă la dimensiunile și la estetica filmului Pathé-Baby 8 mm din 1925... — era fatal ca Alain Robe-Grillet să-și descopere vocația cinematografică"*. Debutează ca scenarist la *Anul trecut...* al lui Resnais, apoi — întemeindu-se pe o solidă cultură filmologică, și pe talent — semnează ca regizor primul său lung-metraj, *Nemuritoarea*; în cel de-al doilea, *Trans-Europ Express* (1966), autorul mizează pe „cartea comercială". Alte filme: *L'homme qui ment (Omul care minte*, 1968), *L'Eden et après (Edenul și după aceea*, 1970), *Glissements progressifs du plaisir* (*Alunecări progresive ale plăcerii*, 1974), *Le jeu avec le feu (Jocul cu focul*, 1975), *La belle captive (Frumoasa captivă*, 1983).

*NEMURITOAREA (L'immortelle) — r.*, adaptare, dialoguri și *sc.*: Alain Robbe-Grillet; *i.*: Maurice Barry; *m.*: Georges Delerue. Cu: Françoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Guido Celano, Ulvi Uraz, Catherine Robbe-Grillet. *Prod.*: Tamara Films, Como Films, Cocinor (Paris), Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma), Franța—Italia, 1963.

ROSI, Francesco — regizor italian (n. Napoli, 15. XI. 1922). Exponent al generației anilor '60, continuator — dîndu-i sensuri noi — al neorealismului. Asistent al lui Visconti, Antonioni, Emmer; debutează autonom cu *La sfida (Provocarea*, 1958) și nu încetează a denunța tarele societății contemporane prin *I Magliari (Telalii*, 1959), și, îndeosebi, prin *Salvatore Giuliano* (1962), operă de cotitură. Filme reprezentative: *Le mani sulla città* (*Cu mîinile pe oraș*, 1963), *Il momento della verità (Momentul adevărului*, 1965), antirăzboinicul *Uomini contro (Oameni împotrivă*, 1970), *Lucky Luciano* (1973), *Cadaveri eccellenti (Cadavre de lux*, 1975), *Cristo si è fermato a Eboli* (*Eboli*, 1978). Mereu fidel „sudului", realizează în 1983 *Tre fratelli (Trei frați)* și ecranizarea operei *Carmen*. R. e un maestru al eseului și al pamfletului cinematografic cu adresă politico-socială.

*CAZUL MATTEI — r.*: Francesco Rosi; *sc.*: F. Rosi, Tonino Guerra, în colab. cu Nerio Minuzzo și Tito De Stefano; *i.*: Pasquale De Santis; *m.*: Piero Piccioni. Cu: Gian Maria Volonté, Luigi Squarzina, Gianfranco Ombuen, Essa Ferronao. *Prod.*: Franco Cristaldi pentru Vides Verona, Italia, 1972.

SHINDO, Kaneto — regizor japonez (n. Hiroshima, 28. IV. 1912). Cunoscut pe plan mondial din 1961, anul apariției *Insulei*. Intră în cinematografie ca decorator în 1934; o vreme este asistentul lui Kenji Mizoguchi. În 1951 debutează ca regizor cu *Asai monogatari (Povestea nevestei mele)*, film cu evidente tendințe autobiografice. Următorul, *Genbaku no ko (Copiii Hiroshimei*, 1952), este socotit unul dintre cele mai bune filme din cîte au fost dedicate tragediei atomice. Filmele lui S. — inclusiv *Ningen (Omul*, 1962) și *Haha* (*Mamă*, 1963) — poartă o puternică încărcătură autobiografică, menită să le confere un spor de autenticitate și credibilitate.

*INSULA (Hadaka no shima) — r.* și *sc.*: Kaneto Shindo; *i.*: Kiyoshi Kuroda; *m.*: Kikaru Kayashi. Cu: Nobuko Otojwa, Tayi Tonoama, Shinji Tanaka, Masanori Horimoto. *Prod.*: Daiei, Japonia, 1961.

ȘIAMȘIEV, Bolot — regizor, documentarist și etnolog sovietic (n. 1930, R. S. S. Kirghiză). A studiat, îndeosebi, cu Zguridi, mare specialist al

filmărilor de animale. Gustul pentru etnografie și folclor deprins de la maestru e transferat de Ș. în fascinante peregrinări cinematografice în propria sa patrie, cu precădere în jurul celebrului lac Issík-Kul, căruia îi cercetează fauna și vegetația, brodînd astfel, implicit, trama filmului istoric *Macii roșii de la Issík-Kul* (1974). La Festivalul de la Tașkent, (1977), Ș. obține premiul revistei „Iskusstvo Kino" pentru *Vaporul alb* (care, trimis la Cannes, va fi inexplicabil respins de organizatorii Festivalului, sub pretextul că e un film pentru copii !).

*VAPORUL ALB (Belîi parohod)* — *r.*: Bolot Șiamșiev; *sc.*: Cinghiz Aitmatov; *i.*: Monosbek Musaiev; *scg.*: Vladimir Musaev; *m*: *A.* Șnitke. Cu : Nurgazî Sdgaliev, Sabira Kumușalieva, Orozbek Kuțmananiev. *Prod.* : Kirghizfilm, U.R.S.S. 1976.

URȘIANU, Malvina — cineastă română (n. Gușoieni—Vîlcea, 19. VI. 1927). După studii de drept și muzeografie, se apropie de cinematograf, debutînd ca asistentă de regie pe lîngă Jean Georgescu. Autoare cu un coerent „program" estetic și moral, M.U. militează în filmele sale — caracterizate printr-un flux de cerebralitate încălzit la flacăra unei afectivități și ironii subtile — pentru o artă ideologic angajată și în același timp plină de rafinament, știind că *„operele lipsite de valoare estetică, oricît de înaintate ar fi din punct de vedere politic, rămîn ineficace"*. Aceasta, fie că e vorba de prezentul cetății, fie că e vorba de evocarea trecutului național. Filme de seamă: *Gioconda fără surîs* (1968), *Serata* (1971), *Trecătoarele iubiri* (1974), *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1980).

*O LUMINĂ LA ETAJUL ZECE* — *r.* și *sc.* : Malvina Urșianu; *i.* : Sorin Ilieșiu; *scg.*: Nicolae Ularu; *c.* : Oltea Ionescu; Cu: Irina Petrescu, Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Ion Niciu, Val Paraschiv, Eusebiu Ștefănescu, Ana Ciobanu, Florina Luican, Marius Pepino. *Prod.* : Casa de Filme 1, R. S. România, 1984.

VISCONTI, Luchino — regizor de film, de teatru și de operă italian (n. Milano, 2. XI. 1906 — m. Roma, 17. III. 1976). După o adolescență și o primă tinerețe dominate de pasiuni muzicale și sportive, în 1936, aflîndu-se la Paris, V. este atras de cinematograf; devine asistentul lui Jean Renoir, desenînd și costumele, la *Une partie de campagne (O plimbare la țară)*. Situația politică din Franța, atît de diferită de aceea a Italiei mussoliniene, ca și războiul civil din Spania determină în V. modificări profunde. Pleacă în Statele Unite, vizitînd și Hollywoodul, de unde se întoarce dezamăgit: viața americană i se pare prea fadă. În Italia, în ciuda unor condiții grele, realizează *Ossessione (Obsesie*, 1942), prima operă „neorealistă", în care se întrevăd nucleele tematice, ca și ținuta stilistică din filmele de mai tîrziu. *La terra trema (Pămîntul se cutremură*, 1948), este cea mai avansată lucrare a neorealismului, cea mai pătrunzătoare în sondarea realității privite nu în termeni fenomenali, ci cu o precisă intenție istorică, stabilind conflictele de clasă și căutînd să atribuie personajelor caractere „tipice". Filme importante: *Senso* (1952); *Rocco e i suoi fratelli (Rocco și frații săi*, 1960); *Il Gattopardo* (*Ghepardul*, 1963); „trilogia germană" : *La caduta degli dei* (*Căderea zeilor*, 1968), *Morte a Venezia* (*Moarte la Veneția*, 1971), *Ludwig* (1972); *L'innocente (Inocentul*, 1976), la a cărui premieră nu a mai apucat să asiste. De subliniat constanta „încredere" a lui Visconti în literatură: de la James Cain la Giovanni Verga, de la Thomas Mann la D'Annunzio, aproape întreaga sa operă fiind constituită din ecranizări.

*MUNCA (Il lavoro)* — al patrulea episod din *Boccaccio '70)* — *r.:* Luchino Visconti; *sc.:* Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti; *i.:* Giuseppe Rotunno; *scg.:* Mario Garbuglio; *m.:* Nino Rota. Cu: Romy Schneider, Thomas Milian, Romolo Valli, Paolo Stoppa. *Prod.:* Concordia — Cineriz — Franciex — Gray Film. Italia—Franța, 1961.

WENDERS, Wim — regizor, scenarist și producător vestgerman (n. Düsseldorf, 14. VIII. 1945). Frecventează timp de patru semestre cursuri de medicină și filosofie, iar în 1970 își încheie studiile la Școala Superioară de TV și Film din München. Totodată colaborează la publicații ca „Filmkritik", „Süddeutsche Zeitung" sau „Twen". Membru fondator al „editurii" Filmverlag der Autoren. Casă de producție proprie, ce-și schimbă denumirea, în funcție de asociați: Wim Wenders Filmproduction (1974), Road Movie (1976), Gray City Inc. (1980). Primul lung-metraj e din 1970, *Summer in the City (Vară în oraș)*, urmat de o originală analiză a relațiilor interumane, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (Frica portarului la lovitura de la 11 m*, 1971). Filme marcante: *Falsche Bewegung (Mișcare greșită*, după „Wilhelm Meister" al lui Goethe, 1975); *Der amerikanische Freund (Prietenul american*, 1977); *Der Stand der Dinge (Starea lucrurilor*, 1982); *Paris, Texas* (1984); *Tokio-Ga* (lung-metraj documentar despre capitala niponă, 1985).

*ALICE ÎN ORAȘE (Alice in den Städten)* — *r.:* Wim Wenders; *sc.:* Wenders și Veith von Fürstenberg; *i.:* Robby Müller; *m.:* Irmin Schmidt. Cu: Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer. *Prod.:* Production 1 im Filmverlag der Autoren — WDR, R. F. Germania, 1974.

*ÎN GOANA TIMPULUI (Im Lauf der Zeit)* — *r.* și *sc.:* Wim Wenders; *i.:* Robby Müller, Martin Schäfer; *m.:* Awel Linstädt (Improved Sound Limited). Cu: Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Lisa Kreuzer, *Prod.:* Wim Wenders — WDR, R. F. Germania, 1976.

**De același autor :**

EXPERIENȚĂ ȘI SPERANȚĂ. *Ecran românesc,* Editura pentru Literatură, București, 1968.

O VOCE DIN OFF, Editura Meridiane, București, 1973.

VOCI ȘI VOCAȚII CINEMATOGRAFICE. *Național și universal în arta filmului,* Editura Meridiane, București, 1975.

PROFESIUNE : FILMUL. *Incursiune în timpul și spațiul cinematografului românesc,* Editura Meridiane, București, 1979.

RECONSTRUIRI, Editura Eminescu, București, 1981.

AURUL FILMULUI. *Opere evocînd trecutul (I),* Editura Meridiane, București, 1984.

Subintitulat „Opere evocînd trecutul", primul volum din AURUL FILMULUI a apărut în anul 1984 și a fost distins cu premiul ACIN. În volumul de față, consacrat „Operelor evocînd prezentul", Florian Potra pune accentul, în virtutea propriei „poetici", pe necesitatea unei estetici cinematografice „în mișcare" : criticul nu trebuie să se mulțumească doar cu indicarea și analizarea momentelor fericite de „poezie", cu situarea, cît mai fin aproximată, a operei în ierarhia valorilor, ci să și vegheze necontenit la menținerea prospețimii originare a creatorului de artă sau, cum ar fi spus Arghezi, la *„păstrarea unui fragment de naivitate care salvează de înțepenire"*. Această veghe credincioasă, acest „a fi mereu în preajma artistului" chiar și numai în ipostaza de interlocutor avizat, presupune, desigur, o legătură reală între spectator, critic și cineast – entități ce fac parte dintr-o aceeași cultură, respirînd același aer al timpului... Parcurgînd paginile acestei cărți – în care, alături de importante creații cinematografice din patrimoniul universal, sînt comentate, în perspectivă europeană, și cîteva producții românești – cititorul este incitat la o „lectură" mult mai revelatoare : aceea nemijlocită a filmelor de valoare autentică, a filmelor opere de artă.

Lei 24,50